

تأليف: أن مورييل



المشروع القومي للترجمة

النقد الأدبي المعاصر

مناهج، اتجاهات، قضايا

خذ الكتاب مصوراً

خذ الكتاب مصوراً

إبراهيم أولحيان

ترجمة

محمد الزكراوي

1179

النقد الأدبي المعاصر

مناهج ، اتجاهات ، قضايا

المركز القومي للترجمة
المشروع القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد: ١١٧٩
- النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا
- آن موريل
- إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب :

La Critique

d' ANNE MAUREL

© HACHETTE LIVRE 2006

© HACHETTE LIVRE 1994, 1998, 43, quai de Grenelle, 75905 Paris Cedex 15

Tous droits réservés

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

e.Mail:egyptcouncil@yahoo.com

Tel.: 27354524 - 27354526

Fax: 27354554



النقد الأدبي المعاصر

(مناهج ، اتجاهات ، قضايا)

تأليف : آن موريل

ترجمة : إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوى



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

موريل ، آن
النقد الأدبي المعاصر : مناهج ، اتجاهات ، قضايا /
تأليف : آن موريل ؛ ترجمة : إبراهيم أولحيان ، محمد الزكراوى -
القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٨ .
١٨٨ ص ، ٢٤ سم (المشروع القومى للترجمة)
١ - الآدب العربى - تاريخ ونقد
(أ) أولحيان ، إبراهيم (مترجم)
(ب) الزكراوى - محمد (مترجم مشارك)
(ج) العنوان
٨١٠ ، ٩

رقم الإيداع ٢٠٠٨/٤٤٣٢
الترقيم الدولى 3 - 646 - 437 - I.S.BN. 977
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

11	تمهيد
13	الفصل الأول : وضعية النقد
13	النقد والأدب
14	النقد منفصلاً عن الأدب
16	سلطة النقد
18	الأدب المتمرد: نشوء النقد الفني
20	لغة أم لغتان؟
22	النقد والقراءة
22	مهارة القراءة أو المسألة النقدية
25	مهارة القراءة أو تربية القارئ
27	القراءة "أصدق" أم النقد؟
31	الفصل الثانى : النقد من منظور المؤلف
31	I - النقد التاريخى
31	مبادئ التاريخ الأدبى
31	"تاريخ أدبى" أم "تاريخ للأدب"؟
32	التاريخ بديلاً عن البلاغة
34	من سانت بوف إلى لانصون: أولوية المؤلف

35 العمل - المنتج
37 التاريخ الأدبي والتاريخ الوضعي
39 التاريخ الأدبي التقليدي: أشكاله ومناهجه
39 النقد السيرى
41 النقد الفيلولوجي: مبادئه ومنفعة النصوص المحققة
43 تاريخ المذاهب والأجناس الأدبية
44 تاريخ الأفكار وتاريخ العقلية
46 التاريخ الأدبي فى الميزان: تعريفات جديدة
47 التاريخ الأدبي فى قفص الاتهام
48 المقاربة السوسولوجية للتاريخ الأدبي
49 تاريخ الأشكال
51 النقد التكويني
53 الفصل الثالث : النقد من منظور المؤلف
53 II - الهرمنوطيقات
54 النقد التحليلي النفسى
54 فرويد والأدب
57 شارل مورون والنقد النفسانى
59 من سانت بوف إلى مورون، "الحياة والعمل"
62 مصير النقد النفسانى
63 النقد السوسولوجي
63 فرويد أم ماركس؟
64 النقد السوسولوجي: محاولة تأويل تاريخى واجتماعى للأعمال الأدبية

68 النقد الموضوعاتى
68 أصالة النقد الموضوعاتى
71 ما الموضوعة؟
75 الفصل الرابع : النقد من منظور العمل الأدبى
75 I - النقد البنىوى
76	أسس النقد البنىوى الجمالية: فلسفة العمل الأدبى - الشئ المطلق الأدبى
78 الأدب باعتباره "فن اللغة"
79 الفنان منفصلاً عن الإنسان
81 الأسلوبية
81 ما الأسلوب؟
82 "دراسات فى الأسلوب": الأسلوبية وليو سييتزر
85 الشعرية والسيميوطيقا
85 مفهوم "الأدبية"
88 "الوظيفة الشعرية للغة"
89 شعرية الشعر
89 الشكلاونيون الروس والشعر
90 نحو الشعر
92 حدود التحليل الشكلى للشعر: السجال حول قراءة "القطط"
94 التحليل البنىوى للحكايات
95 منطق الأفعال
97 "خطاب الحكاية"

101	الفصل الخامس : النقد من منظور العمل الأدبي
101	II – النقد النصي
103	نشأة مفهوم النص
103	إعادة النظر فى مفهوم "العمل الأدبي"
105	تأثير الماركسية: "الإنتاجية المسماة نصاً"
107	تأثير الفرويدية: من يتكلم؟
109	النص فى اللسان
109	الجناس التصحيفى والجناس التحريفى
112	نحو تحليل نفسى للدال: ندوة لكان حول "الرسالة المسروقة" لإدجار ألن بو
114	مفهوم "لاوعى النص"
117	طرائق التحليل النصي
119	النص والمتناص
119	مفهوم "المتناص"
121	المتناص الأدبي
122	المتناص الأيديولوجى
127	الفصل السادس : النقد من منظور القارئ
129	تاريخ القراء
129	"سوسيولوجيا الأدب"
131	جمالية التلقى عند هانس روبرت ياكس
132	مسألة تأويل الأعمال الأدبية
132	"العمل المفتوح"

134	"حدود التأويل"
136	التحليل الشكلي ونظرية القراءة
136	"القارئ الجامع" عند ميكائيل ريفاتير
139	"توليفة" النص
140	قارئ مجرد أم قراء واقعيون؟
141	التحليل النصي والتداولية
141	"لاوعي النص" والقراءة
144	مفهوم "تداخل القراءة" أو إبداعية القراءة
146	التزام الناقد مع قارئه، نحو تعريف جديد للفعل النقدي
149	الخاتمة

تمهيد

اختلف فى تعريف النقد الأدبى: هل هو "فن الحكم" على الأعمال الأدبية فقط، أم هو جامع لكل ما يقال فى الأدب من خطابات؟

اشترط إتيامبل - فى مقالة له فى "دائرة المعارف أونيفرساليس" (طبعة ١٩٨٩) عنوانه "النقد" - أن يكتفى بالتعريف اللغوى الاشتقاقى الذى قدمه فى سنة ١٥٨٠ سكاليجر، من الإنسيين الفرنسيين؛ فأصل لفظة "النقد" يونانى، مشتق من "كريسيس" Kriseis، أى "الفصل" و"التمييز"، ثم صار معناه "الحكم". وهو يرى أن أصل الكلمة هذا يدعو إلى تعريف النقد بأنه "فن الحكم على الأعمال الفكرية"، أو بأنه "الحكم عليها لإبراز محاسنها ومساوئها". وندد إتيامبل بعجز "النقد الجديد" عن الحكم "هنا والآن" على ما فى كتاب "صدر هذه السنة" من الصفات الأدبية، ورفض ما استحدث من الخلط بين النقد والشعرية ونظرية الأدب.

والنقد الأدبى اليوم بين موقفين لا يدرى أيهما يعتمد، وهما: الحكم على الأعمال الأدبية اعتماداً على منظومة من القيم، أو التعرف عليها وتفسيرها. ولا يتأتى الحكم إلا بالمعرفة؛ فلذلك رأينا أن كتاباً فى النقد الأدبى عليه أن يحمل لفظ النقد على أوسع معانيه، فأدرجنا فى دراستنا هذه الشعرية ونظرية الأدب على السواء، ثم إن حكم القيمة ليس هو "مسألة خاصة بالأدب" وحده؛ فنسبته لابد أن يعللها التاريخ وعلم الاجتماع. فلذلك اعتنينا بالنقد المفسر، أى نقد الأساتذة، وفق التصنيف الذى أقامه طيبودى فى كتابه "فيسيولوجيا النقد" (الصادر سنة ١٩٣٠)؛ أما نقد الصحفيين الذى عرفه إتيامبل بأنه "يقول فى العمل الأدبى الصادر هذا العام إنه جيد أو ردىء أو قبيح"، فلن نعنى به إلا لماماً.

وللنقد التفسيري آراء في الحدث الأدبي مختلفة وأحياناً متناقضة؛ فقد يكون النقد "خارجياً" إذا عني بنشأة الأعمال الأدبية وتلقيها، وقد يكون "داخلياً" إذا عني بوصف شكلها وبنياتها، وقد يختار النقد أن يرى المسألة من منظور الكاتب، أو من منظور العمل الأدبي، أو من منظور القارئ. وفي فصول كتابنا هذا استقصاء لهذه المواقف النقدية جميعاً، مع تبيان ما يختلف فيه بعضها عن البعض الآخر. ولتوضيح ذلك أدرجنا نماذج وأمثلة تحليلية على نصوص راسين، لأن مسرحياته - كما قال بارط - قد "عنى بها كل منزع نقدي يعتد به".

ولن نستقصى هاهنا عرض جميع العصور وجميع النصوص؛ إذ لم يكن غرضنا التأريخ للنقد. ففي هذا الباب تأليف عدة بعضها جيد يمكن الرجوع إليه، منها كتاب روجي فايول المسمى "النقد" (نشره أرمان كولان سنة ١٩٧٨)، عرض فيه حصيلة خمسة قرون من النقد الأدبي بفرنسا، من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، ومنها كتاب جان إيف طاديي، وعنوانه "النقد الأدبي في القرن العشرين" (نشره بلفون سنة ١٩٨٧)، استقصى فيه المذاهب والأعمال النقدية في القرن العشرين في فرنسا وفي العالم.

أما المنظور الذي اعتمدناه هنا فيغلب فيه الأبستمولوجي على التاريخي. لقد كان مرادنا وضع شجرة الأنساب لأهم صيغ المسألة النقدية، وإبراز ما أخذته كل صيغة منها عن فلسفة الفن وفلسفة اللغة وفلسفة الذات - مما هو معروف منها في التاريخ - وبيان مداها وقيمتها.

وقبل ذلك، رأينا أنه لا بد أولاً من أن نفتتح الكتاب بالسؤال عن جدوى النقد، وعن صلاته بالإبداع الأدبي من جهة، وبالقراءة والقراء من جهة أخرى.

الفصل الأول

وضعية النقد

النقد والأدب

جرت العادة منذ القرن التاسع عشر على المقابلة بين النقد والأدب؛ فهذا سانت بوف قد تخطى عن الإبداع الأدبي، واختار التبحر فى العلم فى سنة ١٨٣٧، بعد إخفاق ديوانه الشعرى "أفكار أغسطس"؛ فكان حال هذا الرجل رمزاً للتناقض بين النقد والأدب، لزمع بعضهم أن الإفراط فى إدراك الظاهرة الأدبية قد يُعجز الكاتب عن الكتابة، وأن النقد متى تطور وتمكن كان تهديداً للأدب؛ فالخطر إذن هو "التضخم النظرى".

وللتخلص من هذه الأقوال الشائعة ينبغى إعادة النظر فى تاريخ العلاقات بين النقد والإبداع الأدبي؛ عندئذ سوف يتبين أن ليس بينهما تنافر بالطبع، ولا بون لا يختصر، بل بينهما علاقات قابلة للاختلاف والتنوع. فقد قام النقد أول ما قام مجاًلاً خارجاً عن الأدب، وقد كان مهيمناً عليه مدة طويلة، قبل أن يستحوذ عليه الأدب اليوم. فترى الكتّاب يتعاطون النقد؛ لأنهم يرون أن النقد - كما قال هنرى ميشونيك - "ليس بمنفصل عن الأدب"، وترى فى الوقت نفسه بعض النقاد - مثل رولان بارط - قد جعلوا من النقد شكلاً من أشكال الأدب.

النقد منفصلاً عن الأدب

"فن الشعر" كتاب ألفه أرسطو حوالي سنة ٣٣٥ قبل الميلاد، وهو شاهد على أول ما كانت عليه حال العلاقات بين النقد والأدب. وفيه نظرية صاغها - بعد تدبرها مدة - فيلسوف ليس هو من أهل الأدب، إلا أنه أرادها مرشدة موجهة لصناعة الكتابة. وقد وصف أرسطو وصفاً عقلانياً منظماً إنتاج الماضي كله، ومكّن الأدب من الوعي بذاته ووسائله وغاياته، معتقداً بذلك أنه مهد السبيل لإنتاج أعمال أدبية بديعة. إذن "فن الشعر" في أن معاً نظرية في الأدب اكتشفت موضوعاً جديداً يمكن دراسته، فسمته وعرفته ونظمت بنيته، وموجز لقوانين التأليف الأدبي يمكن أن يجد فيه الكتاب إشارات فنية نافعة في "الطريقة التي ينبغي أن يكون عليها ترتيب بعض القصص ليكون التأليف جيداً".

لقد كان الأدب في اليونان في عصر أرسطو نشاطاً تلقائياً ضارباً في الزمن، لكنه غُفِل، وذلك أن كبريات روائع الأدب اليوناني ألفت بين القرن الثامن والقرن الخامس قبل الميلاد، إلا أن "الفن الذي يحاكي [بواسطة اللغة وحدها] نثراً أو شعراً [...] ليس له اسم حتى يومنا هذا". فاقترح أرسطو أن يسمى ذلك الفن "شعراً"، مع رفضه أن يطلق "الشعر" على كل كلام منظوم. فلفظ "الشعر" مشتق من كلمة "فواسيس" Poësis، ومعناها "الصياغة"؛ فلذلك ينبغي أن تطلق هذه الكلمة على النصوص الشعرية والنثرية التي تصوغ صوراً للأشياء بواسطة الكلمات. والتعريف الذي عرف به هذا الفيلسوف "الشعر" في القرن الرابع قبل الميلاد ينبئ بالتعريف الذي عرف به فولتير في القرن الثامن عشر "الأدب"؛ فهو لا يطلق على جميع النصوص المكتوبة، وإنما على تلك التي تتميز باستعمال خاص للغة، وبضرب خاص من العلاقة بالواقع. وقد فرق أرسطو فرقاً واضحاً بين "الشعر" والعلم والتاريخ؛ فأبناذقليس مثلاً طبيعي أكثر منه شاعراً؛ لأن أعماله - وإن كانت منظومة - عرض في العلوم الطبيعية؛ أما "تواريخ" هيرودوتس، فحتى لو نظمت لظلت أبداً "تاريخاً إخبارياً" انصبت العناية فيه على "الحوادث الجزئية"، وعنى فيه "بما فعله ألقبيادس أو ما جرى له".

فليس الشعر مخالفاً للتاريخ لأنه ينظم اللغة، بل لأنه يروم الكلية؛ فهو لا يمثل رجلاً بعينه وصفاته، بل "هذه الأشياء أو تلك التي يفعلها أو يقولها هذا الرجل أو ذاك على وجه الضرورة"؛ فهو صناعة تأليفية عدتها الكلمات، تقيم علاقات ضرورية بين طباع وأفعال.

لقد ابتدع "فن الشعر" لغة واصفة للأدب، ولتعريفها تعريفاً موضوعياً وضع أرسطو مفهوميين جوهريين صاغهما في فصول المقدمة، هما: المحاكاة - وتشترك فيها الفنون جميعاً - و"مشابهة الواقع"، وهى عنده مقابل للحقيقة التاريخية. ومادام الأدب نشاطاً منبثقاً من السليقة والسجية، فهو شأن الشعراء وحدهم؛ أما بعد أن أصبح موضوع دراسة، فقد صار من شأن الفلاسفة. وهذا الفصل بين النظرى والعملى لم يمنعهما مع ذلك من أن يلتقيا في ثنايا كتاب "فن الشعر" نفسه؛ فقد وجّه أرسطو النظرية صوب الإبداع الشعرى المستقبل، وذلك بأن وصف وصفاً دقيقاً مختلف أنماط محاكاة الواقع باللغة شعراً ونثراً.

وقد نقل أرسطو مناهج التصنيف التى أودعها كتابه "السماع الطبيعى"، فطبقها فى دراسة الأدب؛ ففرق فيه بين "أنواع جزئية" أو "أجناس"، هى: الملحمة، والتراجيديا، والمحاكاة الساخرة، والكوميديا. والموضوع المحاكى وصيغة المحاكاة هما المعياران الأساسيان فى تصنيف تلك الأجناس. أما الملحمة والتراجيديا فتحاكيان "أفعالا شريفة"، إلا أن الملحمة ترويهما بواسطة سارد، والتراجيديا تمثلها تمثيلاً مباشراً. وهذا الفرق عينه قائم بين المحاكاة الساخرة والكوميديا؛ لأنهما - بخلاف الملحمة والتراجيديا - تحاكيان الأفعال الوضيعة. هذا، ولكل جنس "غاية خاصة": فالتراجيديا - وهى التى اعتنى بوصفها من بين الأجناس الأربعة - عليها أن تثير الرحمة والخوف، فتؤدى إلى التطهير من تلك الانفعالات. فالجنس إذن مجموعة من العناصر بعضها تبع للبعض الآخر، وتوجهها جميعاً غاية. واختيار شخصيات التراجيديا (غير مفرطين فى الطيبوبة ولا فى الخبث) وتدرج الفعل (من النعيم إلى الشقاوة) هما "قاعدتا" التراجيديا؛ والظاهر أن اختيارهما أدى إليه اعتبار التأثير المتوخى إحداثه، وهو تطهير المرء من الرحمة والخوف. فالجنس على هذا قالب موضوع سلفاً - له سلطة تقنية ظاهرة -

وضع بين أيدي الكُتَّاب ليساعدهم على صناعة أعمالهم. وقدرة النقد الأرسطى على التحكم فى الإبداع الأدبى سوف تتضح، بعد ذلك بقرون عدة، فى ما استفادته الكلاسيكية الفرنسية من قواعد "التراجيديا البديعة" الموصوفة فى "فن الشعر".

سلطة النقد

ترجم "فن الشعر" الأرسطى ترجمات كثيرة، ووضعت عليه شروح عدة، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، بعد أن اكتشف المخطوط اليونانى وترجمه إلى اللاتينية فى سنة ١٤٩٨ العالم الإنسى الإيطالى جيورجيو فالّا؛ فكان لذلك الكتاب وقع عظيم فى الحياة الأدبية فى القرن السابع عشر، وكان مهيمناً على النقد وعلى الإبداع سواء بسواء. وجعل "الفقهاء" - وقد عددهم البعض أسلاف نقادنا المحترفين - أحكامه إلزامية؛ فصيروا النصائح التى أسداها أرسطو للكتاب قواعد يجب السير عليها. والشعراء أيضاً أنعموا النظر فى الفوائد المضمنة فى "فن الشعر"، فقرأوه ليردوا على انتقادات الفقهاء، ولأنهم وجدوا فيه عناصر جمالية ومهارات. وقد وضع راسين حواشى وتعليقات كثيرة على هامش نسخة يونانية من "فن الشعر" كانت فى حوزته. والمثال الذى يصبو إليه راسين، وهو تراجيديا "بسيطة" "لا تثقلها مادة كثيرة"، إنما نشأ من طول محاورته لأرسطو، وهو يذكره دائماً فى مقدمات مسرحياته. وقد استعملوا "فن الشعر" فى القرن السابع عشر ضربين من الاستعمال: لتأليف تراجيديات جارية على منواله، أو لتصنيف مؤلفات فى السجال الأدبى. فهاتان قراءتان اثنتان، إحداهما معيارية إلزامية، والأخرى إبداعية. ولن نهتم هاهنا سوى بالثانية منهما.

فى المقدمة التى وضعها راسين بين يدي مسرحيته "برنيس" فى سنة ١٦٧١، ذكّر بعض النقاد ممن عدم الروية والتدبر بأن "لا ضررة فى أن يكون فى التراجيديا دماء وأموات، بل يكفى أن يكون الفعل فيها نبيلاً والشخصيات أبطالاً، وأن تكون العواطف جياشة، وأن يخيم على كل شىء فيها هذا الأسى المهيب الذى هو متعة التراجيديا". والتأويل الضيق وحده السبب فى أن تحرفت معانى الاصطلاحات التى استعملها

أرسطو في وصفه للترتيب الذى يجب أن يسلكه الفعل التراجيدى بالضرورة، ففهمت "النواب" و"الشقاوة" بمعنى "الدماء والأموات". أما قواعد "فن الشعر" - وهى نبل الفعل والشخصيات والعاطفة - فتدع الكاتب حراً فى اختيار أوفق السبل الكفيلة بأن يحدث فى المتفرجين الأثر الخاص بالتراجيديا. ولا ينبغى أن يكون الجنس قيداً تضيق قواعده على الكتّاب قدراتهم الإبداعية، وتفرض عليهم أن يؤلفوا ويعيدوا القصة نفسها أو ما يشبهها إلى ما لا نهاية، بل يجب أن يكون عبارة عن خطاطة يسير على إيقاعها خياله، ونبرة خاصة ينسجم بها الموضوع الجديد مع الشكل المرسوم سلفاً فيجلو توافقاته النغمية ويبسطها. وقد انبثقت تراجيديا "برنيس" أجمعها من إحدى جمل المؤرخ سويتونيوس، تخيرها راسين لأنها تجرى على مثال التراجيديا الذى سبق أن عرفه أرسطو، وهو قوله:

"كان تيتوس شديد الشغف ببرنيس، بل ظن بعضهم أنه وعدها بأن يعقد عليها، إلا أنه أرسلها إلى رومة، على الرغم منه ومنها، فى أولى أيام ملكه".

لا يخلو الفعل من نبل؛ فمصلحة رومة تدعو إليه، وفيه أيضاً جيشان، "فالعواطف فيه جياشة" بسبب الصراع الشديد بين واجب الإمبراطور وحبه المتبادل، والشخصيات أبطال، فهى تضحي بأنفسها. لم يضيق الجنس الأدبى على عبقرية الكاتب الخاصة، بل على العكس أسهم هنا - أى فى حالة راسين - فى إمطة اللثام عنها.

ولعل المحاوررة المتجددة بين راسين وأرسطو قد أقنعت النقد بأن له دوراً يضطلع به فى الإنتاج الأدبى. وكيفما كان، فنقاد القرن السابع عشر قد ادعوا أن لهم نصيباً فعالاً فى كتابة روائع الأدب. فقد سعى بوالو مثلاً جهده ليعتقد الناس أن له الفضل فى روائع لفونطين وفولتير وراسين، مع أن كتابه "فن الشعر" لم يصدر إلا فى سنة ١٦٧٤، وكانت الأكاديمية الفرنسية عازمة على نشر كتاب فى فن الشعر وآخر فى البلاغة للغاية نفسها، وهى الإسهام فى إبداع الروائع. ولم ير هذان الكتابان النور، إلا أن ذلك المشروع يدل دلالة واضحة على تشوف النقد المنبثق عن أرسطو إلى الهيمنة على الإبداع الأدبى. وقد اكتشف القرن السابع عشر الديكارتى، الذى يفضل العقل

على الخيال، فى "فن الشعر" مبادئ عقلانية فى التأليف الشعرى؛ فلذلك وجدوا صورة الناقد وأشادوا به؛ لأنه يزعمهم أعلم من الكاتب بالسبيل المؤدية إلى الكمال، لسعة علمه وقوة قدرته على التحليل. فالناقد فى القرن السابع عشر هو مرشد الكاتب وهاديه؛ هو "هذا الرقيب الجلد الهادى إلى بر الأمان بهدى من العقل ونور العلم"، الذى صورته بوالوفى التشيد الرابع من كتابه "فن الشعر". ولن يسترد "هوى" الشاعر وخياله - وقد رفع رايتهما كرنائى فى القرن السابع عشر - مكانتهما إلا بعد ظهور الرومنسية القائمة على "العبقرية"، عندئذ انعتق الأدب من الوصاية التى كانت للنقد الأرسطى عليه؛ فأنبت ذاته، وأظهر - مثل قصيدة رامبو "المركب الثمل" التى كتبت فيما بعد - أنه "غير مبال بالثبوتية أياً كانوا".

الأدب المتمرد، نشوء النقد الفنى

كان القرن التاسع عشر الرومنسى مقتنعاً بأن "العبرى يحزر أكثر مما يتعلم" (كما قال هيغو فى "مقدمة كرومويل"؛ فلذلك لم يعد يؤمن بالقواعد ولا بالمثالات. وقد أقرت الرومنسية "حقوق الأصالة [...]، وأحلتها محل نير المعايير" (مدام دى ستال). وجاهرت بحقوق الخيال المبدع، بل رفضت إمكان تحليل عقلانى للإبداع الشعرى. هذا، وقد رفض الرومنسيون، من بلزاك إلى بروست، مفهوم الجنس الأرسطى؛ فكان ذلك الضربة القاضية لنقد كان يظن أنه قادر على إرشاد عمل الكاتب من الخارج. وفى القرن التاسع عشر فقد "فن الشعر" المصادقية والسلطة اللتين اكتسبهما فى القرن السابع عشر، واستطاع المحافظة عليهما بصعوبة طيلة القرن الثامن عشر، على الرغم من أزمة بدأت فى سنة ١٦٨٧، مع "صراع القدامى والمحدثين".

أما كتابه الرواية، هذا الجنس الذى لا تحكمه قواعد ولم يقيد به "فن الشعر" بسنن، فقد كانت موضع حرية الكاتب وتوحده بالاستحقاق؛ فقد أكد بلزاك أن "لكل عمل أدبى" "شكلاً" خاصاً به، متميزاً عن مجموع الطرائق والأساليب المشتركة بين أعمال كثيرة، وبها كان يتعرف الجنس فى الشعرية الأرسطية. وجزم فلوبيير بأنه "لا توجد وصفاً

جاهزة لتأليف الرواية؛ وردد صدهاء بروسست فى كتابه "خلفاً لسانت بوف" بقوله:
"لكل واحد تجربة خاصة فى الإبداع الفنى أو الأدبى". فالعمل الأدبى إذن عكس
الجنس ومباين له.

رواية "مدام بوفارى" مثلاً "إنجاز مدهش"، و"صنيع جليل أصيل"، يتجلى فى
"إجادة كتابة التافه"، وفى التوفيق بين "شكل أدبى صميم" "شامخ"، وبين "أحوال
وأوضاع مبتذلة وحوارات سوقية". كان فلوبيير يريد أن يكتب الحياة العادية [...]
كما تكتب الملحمة"، فأربك تصنيفات الأجناس جميعاً. وعندما لا ينسجم إيقاع الكلام
مع الموضوع، ولا الشكل مع المضمون، يتلاشى الوضوح الأدبى كذلك: عندئذ "لا صلة
بيننا وبين الغوغاء". وشهد فلوبيير أيضاً بأن الكتابة أضحت مغامرة التوحد والبطولة؛
لأن "الأشياء المبتذلة لا تقال - لابتذالها - إلا على مضض؛ فمعالجة الشكل "مجاهدة"،
وهى "القاعدة الأسمى" التى تغنى عما سواها.

ونشر بلزاك فى سنة ١٨٤٠ "رسائل فى الأدب" اعترف فيها لأول مرة لاستبدال
- الذى كان يجهله سانت بوف والنقد المحترف - بأنه روائى كبير، وصرح بودليير فى
سنة ١٨٦١ بأن "الشاعر أجود النقاد"، وندد فلوبيير فى "مراسلاته" تنديداً صريحاً
بالنقد بوصفه مجالاً مستقلاً منفصلاً عن الأدب. فوضع ثلاثتهم فى القرن التاسع عشر
أسس النقد الفنى، واعتبروه شغل الكُتَّاب وحدهم دون غيرهم. قال بلزاك: "الكُتَّاب نوو
علم ومعرفة؛ فهم وحدهم "النقاد الحقيقيون"؛ لأنهم "أنعموا النظر فى الأنوات
والوسائل، واطلعوا على موارد الفن"، وجزم بودليير بأنهم وحدهم القادرون على إدراك
"منطق العمل الأدبى" وعلى "إيضاح عمل الفنان وإفهامه"، وأكد فلوبيير أن النقد متى
كان بهذه الصفة، أى "من منظور المؤلف"، فمقصيره أن "يحل محل النقد السالف؛
لأنه اتهم عندئذ بالعجز عن بلوغ عمق العمل الأدبى؛ قال: "وددت لو أعلم ما الجامع بين
الشعراء فى أعمالهم منذ أن وجبوا وبين أولئك الذين وضعوا لها تحليلات! لو عرف
بلوتس أرسطو لسخر منه! وكان كرنائى تحت وطأته!".

والتحليل العقلانى لطرائق الفن الشعرى عاجز عن بيان فعل الإبداع، وذلك
أن الشعرية، باعتبارها مجموعة من الطرائق الواعية التى تزعم أنها تتحكم من الخارج

فى كتابة العمل الأدبى بوضعه فى شكل معين سلفاً، هى عائق يضيق الخناق على عبقرية الكاتب؛ فلذلك لا يمكن أن تكون الشعرية إلا "مستبطنة فى الوعى"، أى مجانسة للكتابة.

وكتب فلوبير رسالة إلى جورج ساند بتاريخ ٢ فبراير ١٨٦٩ عين فيها برنامج النقد "الفنى" فى "قجره"، وأكد فيها أن هذا النقد وحده "يعنى بالعمل الأدبى فى ذاته" "عناية شديدة". إذن، فى ميدان الإبداع والحكم عليه، لا عبرة منذ اليوم إلا بأراء الكتّاب وتأملاتهم. لقد استحوذ الأدب على النقد.

لغة أم لغتان؟

جرى الكتّاب الذين كانوا يمارسون النقد فى القرن التاسع عشر على التمييز بين لغة النظرية ولغة الأدب؛ فاختاروا المقدمة، أو المقالة، أو الرسالة، أو البحث، وفضلوها على الرواية والقصيدة، ليدلوا فيها بأقوالهم النقدية. فهذا فلوبير كان قد خطر بباله (كما ذكر فى رسالة مؤرخة بيوم ٧ سبتمبر ١٨٥٣ وجهها إلى لويز كولى) أن يؤلف كتاباً فى النقد الأدبى، غرضه فيه "إفراغ [...] ما فى جعبتـ[ه] من آراء نقدية"، لكن الكتاب لم ير النور، غير أن أعماله الأدبية فيها موضع خاص أبان فيه عن نشاطه النقدى، وهو "مراسلاتـه". والتفكير النظرى غير منفصل عن كتابة الروايات، بل يصاحبها، إلا أن لغته مخالفة للغة الرواية، مع أنه قد يتفق للرواية أحياناً أن تعرض آراء الروائى النقدية، كما حدث فى "التربية العاطفية" فى صورتها الأولى.

أما فى القرن العشرين، فعلى العكس، ظهر بإزاء الكتّاب النقّاد نقّادُ كتّاب. عندئذ أضحى النقد الأدبى شكلاً جديداً من أشكال الأدب؛ فقد استحدث رولان بارط صورة الناقد الكاتب، أى "الروائى الموقوف التنفيذ"، والظاهر أنه ابتكر هذه الصورة ليفند بها صورة "الناقد الكاتب الفاشل"، معتمداً فى ذلك على فكرة حديثة، هى وحدة الكتابة. فلا توجد على هذا لغتان، لغة نقدية وأصفاً ولغة العمل الأدبى، بل كتابة واحدة، أى لغة واحدة [...] تجرى فى الأدب كله". ويرى بارط أن وجود أدب نظرى فى القرن العشرين برهان على وحدة الكتابة المذكورة، وذلك أنه إذا صح أن العمل الأدبى هو ذاك الذى

"يغلب عليه أن يقول شروط ميلاده (وهو شأن بروس) أو حتى شروط غيابه (وهو شأن بلانشو)"، فقد بطلت الحدود الفاصلة بين لغة الأدب ولغة النقد. ولئن كان الأدب نقداً، فمن حق النقد أيضاً أن يقول: "أنا أدب". والخطاب النقدي يستعمل المادة عينها التي يستعملها العمل الأدبي الذي يعلق هو عليه، وهى اللغة؛ فهو إذن أدب منذ اللحظة التي ينفك فيها عن إلزام نفسه ألا يكون سوى "كلام سطحي لا عمق له ولا مخرج، مهمته إيقاف ما فى العمل الأدبي من استعارة لا نهائية، حتى يتسنى له أن يملك حقيقته فى ذلك التوقيف". وقد فرق بارط بين نقد ذى مبتغى علمى - هدفه أن يقول معنى العمل الأدبي - ونقد يفعل ما يفعله العمل الأدبي، أى يجتهد فى "إعادة إنتاج شروط العمل الأدبي الرمزية بلغته الخاصة، وفق إخراج فكرى صحيح"^(١)، عوض أن يترجم رموزه أو أن يتأولها. وقد ثار بارط على التقليد القديم الذى كان يحظر على الخطاب النقدي أن يلجأ إلى الاستعارات واللغة المجازية، وجاهر بحق الناقد فى أن "يضيف صوراً جديدة" إلى صور العمل الأدبي الذى يعلق عليه؛ فالكتابة النقدية الجديدة تعرف بما فيها من "صواب وصحة"، أساسهما "الاتحاد أو الانسجام" مع لغة العمل الأدبي. إذن، أصبح استعمال لغة المجاز للحديث عن النص الأدبي السبيل الوحيد "لاحترامه". فرد بارط على النقد التقليدى مثال الأمانة للعمل الأدبي الذى كان هذا النقد يعطل به رفضه للغة المجازية، بدعوى أنها "تشوه" النص موضوع التحليل.

واليوم يتعين على النقد أن ينظر - من بين مسائل عدة - فى مسألة علاقته بالأدب، وليس بمؤكد أنه يمكن أن يقوم بنفسه مجالاً مستقلاً منفصلاً عن الأدب دون أن يتهم بالوثوقية والتعاليم؛ وعلى العكس، لعل فى طموح النقد إلى أن يكون هو والأدب شيئاً واحداً، وفى إرادته أن "يعيد النقد إلى الأدب" - وذاك ما كان يبتغيه رولان بارت - مفارقة، هى المحافظة على وجود لغتين، وهو ما سبق التصريح ببطلانه منذ ما لرمى، لكن إضفاء خصائص العمل الأدبي على النقد، أليس هو - مثل ما كان فى زمان سانت بوف - إثباتاً لسمو الأدب على النقد مرة أخرى؟

MALLARMÉ, Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. (١)

النقد والقراءة

اصطدم النقد بتمرد الكتّاب، فتوجه منذ القرن التاسع عشر نحو القراءة والقراء. وقد أوضح سانت بوف، عندما ذكر أن الناقد "إنما هو رجل يعرف القراءة ويعلمها غيره"، إيضاحاً - لعله لا يخلو من مرارة - هذا التوجه الجديد الذي اتخذه نقد تخلى عن الهيمنة على الإبداع الأدبي، وصار يعرف نفسه - تعريفاً فيه تواضع أكبر، مع أنه لا يخلو من حيوية وقوة - بأنه "مهارة فى القراءة".

وقد عُنِيَ النقد بالقراءة أولاً لإرشادها وهداياها إلى معنى النصوص "الحقيقى"؛ فكفت القراءة عندئذ عن أن تكون حواراً أخوياً فقط بين مؤلف وقارئ، وهو ما كانت عليه على عهد منطين؛ إذ كانت "تدعى" للعمل الأدبي "معانى وأوجهاً أغنى وأغزر"، وأصبحت - كما قال جيرار جنيت - "فضولاً عالمياً يشبه فى آن معاً جهاز التنصت وقاعة التعذيب". ومن الكتّاب، مثل بروسث ثم جوليان غراك، من اتُّهم النقد العالم المتبحر بتشويه قراءة الأعمال الأدبية؛ فأطلوا محله نقداً يتتبع "تيار القراءة" (غراك).

الصراع إذن قائم بين نقدين: يؤمن أحدهما بأن النصوص معنى موضوعياً، ويطالب الآخر بالحق فى أن يكون مثل "فعل القراءة" "محايياً جزئياً عرضياً غير منته" (غايطان بيكون فى "استعمال القراءة"). وفى قلب ذلك الصراع مسألة، هى: هل معنى النصوص هو المعنى الذى كان لها عند مؤلفها، أم للعمل الواحد من المعانى على قدر ما له من القراءات والقراء؟ سنسبر غور هذه المسألة فى الفصلين الثانى والسادس من كتابنا هذا.

مهارة القراءة أو المسألة النقدية

بالقراءة يحيا العمل الأدبي؛ فهى ضرورية للأدب، ومن ثم للنقد؛ ولا يمكن أن يقوم خطاب على الأدب بون قراءة الأعمال التى يتكون منها الأدب. والناقد مع ذلك قارئ يحترس من القراءة؛ فنواعى الموضوعية والصدق التى يلتزم بها الناقد فى أغلب

الأوقات تدفعه إلى الاحتراس مما تحدّثه القراءة من انصهار بين الكُتّاب وعقل القارئ، أعنى ذاتية الناقد التي لا مفر منها. والقراءة عند بروس "فعل نفسي أصيل" يطابق بيني وبين النص المقروء. فتمتزج الانطباعات الواردة من الخارج ومن زمان القراءة بصفحات الكتاب، فيتألف منها تركيب من الأحاسيس الأصيلة لست على يقين أنني سأحس بها كما هي عندما أقرأ الكتاب مرة ثانية. ففي القراءة شيء عرضي تضيق به عملية النقد التي تجعل مهمتها أن تسمى معنى نص من النصوص أو عمل من الأعمال الأدبية وتطوره.

وهذا الاحتراس من القراءة هو الذي دفع بغستاف لانصون إلى "التسليم [...]" بأن للنصوص معنى في نواتها مستقلاً عن أذهاننا وأحاسيسنا نحن الذين نقرأ". والظاهر أن الأمثل عند لانصون هو انعدام الإحساس؛ لأنه شرط الفعل النقدي؛ فللوصول إلى معنى العمل الأدبي "الحقيقي"، أي المعنى الذي كان له عند مؤلفه في وقت إبداعه، وللوقوف عليه بوسائل التقصي التاريخي، على الناقد أن يُمحي، وأن ينسى نفسه، وأن يمحو ما كان له من انطباعات قراءاته.

أما جان ستاروبنسكي - وهو الذي وضع كتاباً هو أقرب إلى "خطاب المنهج" النقدي - فقد رد مسلمة لانصون، وتبنى الطرائق ذات التوجه الموضوعي الجارية في التاريخ الأدبي، وعرف "العلاقة النقدية" بأنها حضور أمرين اثنين في ذهن الناقد، هما: الرغبة في العمل الأدبي - وهو ما أراد لانصون إنكاره - والإدراك الكامل للمسافة التي تفصله عنه.

والرغبة في العمل الأدبي هي التي تحكم اختيار الناقد لموضوع دراسته؛ فقد "يكلمه" نص أكثر من نص آخر، ويبدو له أدل من نص آخر، ومجمل عمل الناقد يستجيب إلى نداء العمل الأدبي، إلى هذا "المعنى الموعود به" في القراءة الأولى. وقد اعترف ستاروبنسكي مثلاً بأنه شغف بحرية روسو، وأغوته هذه الحرية التي انتزعها من العالم بالكتابة. وحساسية الناقد ووضعيته التاريخية هما العلة في أنه يشرع في حوار متميز خصب مع عمل أدبي دون غيره. فالظاهر إذن أنه لا يوجد "معنى للنصوص في نواتها

مستقل عن أذهاننا وأحاسيسنا نحن الذين نقرأ؛ غير أن قراءة الناقد تتميز عن قراءة عامة القراء من جهة أنها "خبيرة" (ستاروينسكى) أو "مسلحة" (دبروفسكى)، فالناقد يقرأ وهو "مسلح" بمعرفة نصية وتاريخية وسيرية تضمن للنص وجوداً خارجاً عن ذهنه "هو الذى يقرأ"؛ وذلك ما يعطى العمل الأدبى وجوداً موضوعياً، فالذى نتعرف به "مهارة القراءة" عند الناقد هو فى المقام الأول موقف معين من نص العمل الأدبى، لا نسيان الناقد لنفسه كما ظن ذلك لانصون.

والكتاب عند عاشق القراءة موضع أحاسيس ومشاعر؛ فقد يُختار الكتاب لصقولته ورقته، وقد يريد مثل بروسث العثور على الطبعة التى قرأ فيها أول مرة عملاً أدبياً، عساه يشعر مرة أخرى بما أحس به فى القراءة الأولى من انطباعات "أصيلة". أما اختيار الناقد لطبعة دون غيرها فمرده إلى دواعٍ أخرى؛ وذلك أنه ينبغى لإخراج نص غيره الزمن كما كان فى صورته الأولى أن يشتغل الناقد على طبعة قد راجعها المؤلف. فالعناية بالتحقيق التى يتحلّى بها الناقد تنم عن عنايته بإبراز المسافة الفكرية والزمنية التى تفصله عن العمل الأدبى الذى اختار أن يدرسه، فالقراءة النقدية مضنية؛ لأن النص يقاوم ويثبت خصوصيته ووجوده الذاتى.

ثم إن الناقد يقرأ وفى ذاكرته قراءات أخرى: قراءة أعمال المؤلف نفسه، أو أعمال أخرى من العصر عينه، أو من الشكل نفسه؛ فهو يقرأ ما يحيط بالعمل الذى يدرسه. وكما أنه يرجع بالزمن القهقرى بحثاً عن النص الأصلى والمعنى الأصلى، فكذلك يوسع الفضاء المحيط بالعمل بمقارنته بغيره من الأعمال التى يتميز هو عنها، فيكون العمل بذلك مقيداً فى زمان ومكان خارجيين، وموضوعاً فى سياقه الأدبى - التاريخى.

والقراءة النقدية أيضاً قراءة "مسلحة"؛ لأنها مبنية على معرفة سابقة، وعلى جمالية أو نظرية فى الأدب؛ فهى تشتغل بمناهج أو بمقاربات للشأن الأدبى معدة سلفاً إن صح التعبير؛ كانت فى القديم هى التاريخ الوضعى، وهى اليوم العلوم الإنسانية: علم الاجتماع والتحليل النفسى واللسانيات.

وَتُمْكِّنُ الناقدَ معرفتهُ ومناهج التحليل التي يطبقها على النص من إدراك ذلك النص في ماديته وفي واقعيته الموضوعيتين، وهو ما لا يتسنى للقراء الغارقين أو المنهمكين في قراءتهم؛ بيد أن المسافة النقدية تكتسب بالتعليم، ولعل إحدى مهام النقد أن يسهم في تربية القارئ حتى يتجنب ما في القراءة الساذجة من مساهر وأيضاً من مخاطر.

مهارة القراءة أو تربية القارئ

خص بروسث القراءة في أعماله بصفحات كثيرة لكنها متفاوتة؛ فهو يذكر منفِعلاً أمسيات القراءة في حديقة كمبراي، ويعقبها بصور ساخرة لأشخاص رديئي القراءة، مثل المركيزة دى فيلباريزى التى ترى بلزك "مفرطاً"، أو القارئ الشغوف بكتاب "فى القراءة" - ذاك "المتأذب" الذى "يعظم الكتب تعظيماً"، وتكاد القراءة تحل محل حياة الفكر نفسه عنده. ويوجد أيضاً قراء تعساء، مثل دون كيخوته وإيما بوفارى، فتنتهم قراءة روايات الفروسية أو روايات الغرام، فسلبتهم عقولهم. فالنقد متى "علم كيفية إجادة القراءة" كان له فضل كبير على القراء.

أما المركيزة دى فيلباريزى فلا ترى بلزك "مفرطاً" إلا لأنها تحكم عليه بمعايير - هى الطبيعة أو الطبيعى - تظنها هى معايير كلية، مع أنها فى الواقع رهينة بخبرتها بالعالم وباللغة، ولابد أنها خبرة جزئية؛ فهى تُقرأ بأحكام مسبقة، وتُحكم وفق المعتقدات السائرة فى عصرها وفى طبققتها. وهذا ما يبين أهمية النقد التاريخى: فعندما يعلم هذا النقد القراء كيف "يتموقعون وهم يوقعون" (سارتر) فإنه يخلصهم ويخلص قراءتهم من ضغوط الأيديولوجيا التى حتمت على قراءتهم تلك أن يكون فيها شطط وتسرع.

وبما أن الشعرية تمكن من التعرف على الأجناس المختلفة ومواضعاتها، وتيسر تمييز طرائق الكتابة والتأليف، والوقوف على أضرب السنن، فإنها تسهم أيضاً فى تربية القراء. فعندما يشرعون فى عملية فك الرموز متنبهين إلى صناعة العمل الأدبى،

فلا خوف عليهم من الوقوع فيما وقع فيه القراء السلبيون، أمثال دون كيخوته وإيما بوفارى، فيسمعوا أناشيد عرائس البحر فى النص، ويقعوا ضحية فتنتها الخطيرة. وقد وصف بلزاك فى حكاية صغيرة له، عنوانها "ربة الإقليم"، قارئين مجيدين، رجلين يجيدان القراءة لأنهما على علم بالسنن، وهما يقرآن جهراً على مجموعة من السامعين، منبهرين بإنجازهما، نسخة مبتورة من رواية كتبت إبان الإمبراطورية، عنوانها "أولبيا أو الآثار الرومانية"، ويكملان من عند أنفسهما ما نقص، وكانا قد قرأ أن رادكليف، وهما على علم ببلاغة الرواية السوداء؛ فكانت تلك المعرفة القبلية تهديهم فى قراءتهم، وهما لم يجعل كل شىء فى مرتبة واحدة، بل كانا يعرفان بسرعة جميع المواضع التى تحكم تنمة النص بمقارنتها بأعمال الروائية الإنجليزية؛ لأنها عندهما مثال لذلك الجنس الأدبى؛ فكانا يكملان الأجزاء الناقصة من حوادث الرواية بالاعتماد فقط على أحد التفاصيل، هو كسوة الكردينال، وهذا دور مقتن فى الرواية السوداء. ففطنة القارئین لوستو وبيانشون تبين أن البلاغة هى فن القراءة والكتابة على السواء. ومن الممكن - بالاعتماد على تمرين القراءة الذى وصفه بلزاك - وضع قائمة بقواعد القراءة الجيدة يتسنى بها "الاهتداء من غير ضلال إلى السبيل" فى الكتاب بواسطة "منطق محكم" و"يقظة ذهن"، لا يقلان فى شىء عن ذينك اللذين حكما كتابة الحكاية (لوطريامون، فى الجزء الأول من "أناشيد ملدورور").

وكما استطاع النقد تخليص القراءة السانجة من الإكراه الخادع أو القاتل الذى تكرهها عليه الأيديولوجيا والرغبة، فإنه يبين عن جدواه لدى القراء. لكن للنقد استعمالين: جيداً وريئاً. فلا ينبغى للنقد أن يغنى عن قراءة الأعمال الأدبية، وذلك ما يحدث عندما يؤكد الناقد أنه وحده القادر على الإرشاد إلى المعنى "الحقيقى" فى نص من النصوص، فيدفع القراء إلى الوثوق به عندما يعرض عليهم من المعرفة ما يهولهم. فهذا رينان فى "مستقبل العلم" (الصادر سنة ١٨٩٠) قال ما نصه: "الغرض من دراسة التاريخ الأدبى أن تحل محل القراءة المباشرة لأعمال الفكر البشرى"، وقد أثارت صرخة النصر هذه ربوداً شديدة من الكتّاب، فلم يكفوا منذ فجر القرن العشرين عن التحذير مراراً من هذه الهيمنة التى عاد النقد يطمح إليها؛ فقابلوا النقد العالم بما سموه "انطباعات" القراءة؛ لأنهم رأوها أصدق وأوفى للعمل الأدبى.

القراءة «أصدق»، أم النقد؟

لكي تسترجع القراءة والقراء ما يجب لهما من الحقوق لابد من البرهنة على أن الموضوعية التي يتبجح بها النقد لتأسيس سلطانه إنما هي موضوعية واهمة. وفي ذلك تنديد بمنهج التاريخ الأدبي، وأيضاً بجميع أنواع التأويل المعتمدة على العلوم الإنسانية. وقد شرع شارل بيغي منذ سنة ١٩٠٤، في "زنجويل"، في الهجوم على النقد التاريخي، وبعد ذلك بسنوات نفخ في ناره بروسست، في كتابه "خلفاً لسانت بوف"، وفيه أمثلة بأعينها عما ركبه بعض مؤرخي الأدب من أخطاء في الفهم. واليوم قام جوليان غراك (في "أثناء القراءة، أثناء الكتابة") مندداً بما يقلب على النقاد - "الذين يعتقدون أن بأيديهم مفتاحاً": لأنهم يقرأون ومعهم "سلاح" علم من العلوم - من الجنوح دائماً وأبداً إلى تصوير عملك في صورة قفل". ومن بيغي إلى غراك تتكرر الحجج عينها. فالنقد العالم الذي يدعى الوقوف على معنى العمل الأدبي "الحقيقي" إنما هو ضحية معارفه ومنهجه؛ فهو يسقط على العمل الأدبي معرفة خارجية، فلا يجد فيه إلا ما وضع هو نفسه فيه. وقوبلت أخطاء النقد العالم بقراءة غير مسلحة وحساسة، أظهر أصحابها أنها وحدها قادرة على الإمساك بشيء من سر الإبداع.

لقد دأب التاريخ الأدبي على تطبيق ما سماه بيغي "منهج الحزام الكبير"، وذلك أنه يتحاشى مواجهة النص مباشرة، فيستكثر من جمع الوثائق ليقرأها أولاً. فهو "يشرع أولاً في عدم استيعاب النص". فهذا تين قد أطال الكلام عن فرنسا والعرق الفرنسي وعن إقليم شمبانيا في مؤلفه "لافونطين وخرافات" الذي استشهد به بيغي كثيراً، وذلك عنده هو البرهان على أن النقد التاريخي ينطلق دائماً من أبعد المعارف عن النص. فلذلك تراه مهتداً بأن لا يصل أبداً إلى نص العمل الأدبي نفسه، وإذا ما وصل إليه يكون قد فك وحدته وشتتها.

والنقد التاريخي يصب عنايته على ربط العمل الأدبي بالعالم الخارجي، وكله رغبة في التحقق من صواب مسلماته المنهجية؛ فلذلك يعنى بالتفاصيل، إلا أنه يفشل في إدراك تناسقها ووحدتها الدالية. وقد حل بروسست، في مقالة له حول نرفال في كتابه

"خلفاً لسانت بوف"، آليات خطأ في الفهم وقع فيه النقد التاريخي؛ فقد جعل جول لومتر من نرفال ممثل الروح الفرنسية ولطافتها المعتدلة، كما هو شأن راسين، وذلك بالاعتماد على جملة من قصة "سيلفى" أخرجها من سياقها. فأولى صفحات هذه القصة القصيرة تذكر رقصة في مرج بإقليم فالوا "تبض فيه قلب فرنسا أكثر من ألف سنة"، ترقصها فتيات "يغنين أغاني قديمة تعلمنها من أمهاتهن". هذا جملة ما اعتد به لومتر ليرى في نرفال "غاليا"^(٢) صرغاً تقليدياً محلياً، مثبتاً بذلك إحدى مسلمات النقد التاريخي الموروثة عن تين، وهي أن العامل في تحديد الإبداع الأدبي هو العرق البشري. فهذا نموذج لتفسير الأعمال الأدبية بواسطة التاريخ، له مظهر علمي، قد أغنى لومتر عن قراءة نرفال، وأدى به في الوقت نفسه إلى تحميل العمل الأدبي معنى لا يتضمنه. وقد أوضح ذلك بروسث عندما عارض هذا التأويل المتسرع بقراءة نص القصة القصيرة كله وأعمال الشاعر كلها؛ فعمد أولاً إلى "إعادة وضع" الجملة المستشهد بها "حيث كانت، في الموضع الذي يضيئها"، أى في سياقها. فالمشهد الأول محكى كأنه حلم، أضف إلى ذلك أنه يذكر بقصيدة من ديوان "أنشودات"، عنوانها "فتنازيا"؛ فاللحن الذي يسير على إيقاعه حلم يقظة الشاعر، ويبسط أمام عينيه لوحات ذات ألوان خيالية، هو عين لحن الأغاني القديمة التي تغنيها فتيات "سيلفى". تبين إذن أن نرفال شاعر الحلم بلا منازع، وكل ما قيل في الحسن الوضاء في الكلاسيكية الفرنسية ونُسب إليه، فالنص يردده ويدفعه، واللون في "سيلفى" هو لون الأحلام الأرجواني الذي يغمر المشهد الأول، وتعيد التذكير به تفاصيل مثل أخمرة الفتيات الحمر، واسم "سيلفى"، "بنت النار الحقيقية"، "تزيد في حمرة نوانه"^(٣)، "لا ما في فرنسا المعتدلة من الألوان المائعة". فالكتاب كل حي، ونسيج من العلاقات لا تكشفها إلا القراءة، والقراءة هي الربط بين الحرف والمشهد، أو بين القصة القصيرة والقصيدة، لإدراك السمة الفريدة التي يتميز بها عالم كل كاتب، والوقوف على "الجمال الذي يضيفه إلى العالم". وهذه الدعوة إلى

(٢) أى من بلاد "غاليا"، وهو الاسم الذي كانت تتسمى به فرنسا في القديم. (المترجمان)

(٣) في الأصل: "لاماه"، أى اللامان من لفظ Fille؛ فقلنا نحن "نوانه"، أى النوانان الواقعتان في لفظى "بنت" و"النار". (المترجمان)

البحث عن معنى العمل الأدبي وعن حقيقته، لا فيما هو خارج عنه، بل فى ثنايا صفحات الكتاب، هى التى تجعل من القراءة مبدأ التأويل النقدى، لاسيما أن بروسى يوصى بقراءة كل شىء؛ قال:

"إذا قرأت للكاتب كتاباً واحداً فقط، فإنما حصل بينك وبينه لقاء واحد لا غير، وإذا تحدثت إلى شخص مرة واحدة فقد تقف فيه على خصائص مميزة، لكن تكرارها فى مناسبات وأحوال مختلفة هو الذى يمكنك من الجزم بأنها من صفاته الجوهرية".

وسوف يسلك "النقد الجديد" سبيل هذه القراءة الشاملة الجامعة التى أوصى بها بروسى، إلا أنه لن ينجو دائماً من مزالق الوثوقية. وقد وصفه غراك بأنه ضحية مسلماته، مثل النقد التاريخى القديم سواء بسواء، وذلك أن النقاد الجدد لا يقرأون فى العمل الأدبى إلا ما يتصل بالمنهج الذى اختاروه، كما يتضح ذلك جلياً من استعارة القفل والمفتاح المتقدم ذكرها، وحتى إذا قرأوا أعمال الكاتب الواحد جميعها، فإنهم قلما يعنون بمجرى القراءة، وقرأتهم بنىوية تسطيحية لا تأبه بخطية النص وترتيبه، بل "تجعل الكتاب تحت نظرها كأنه حقل منبسط، فتبحث فيه عن مظاهر التوازى والتناسق كما يبحث المساح، بيد أن جميع الأسرار الإجرائية فيه تكاد تكون من قبيل ميكانيكا السوائل وحدها".

ولا يقف وصف البنيات على شىء من حركية العمل الأدبى، ومن هذا الفيض الذى أدى إلى ولادته فأخرج الكاتب من الصمت؛ وفى العمل آثار منه، هى "الشمولية المتصلبة التى تتسم بها انطباعات القراءة التى ينتجها ذلك العمل".

لقد جعل غراك من القراءة الفعل النقدى الجوهرى، وعنده أن سر الإبداع - الذى كان النقد مخطئاً فى البحث عنه فى أصول خارجية، أو بنيات محايثة - تكشف عن جماعه انطباعات القراءة. ويرى غراك، مثل بودلير، أن ما للعمل الفنى من "تأثير فى المتفرج" أو فى القارئ "مُشاكل لطرائق تأليفه" (قال ذلك فى تعليق له على دولاكروا). فالكُتَّاب يكتبون وهم مدعَّون "لانطباع موجه" مشاكل - إن لم يكن مماثلاً - لذلك الذى

يكون عند كل قارئ. فهم "يتصورون عملهم كله وينجزونه [...] تحت رقابة تلك الروح التي أحسوا أنها تقود العمل". وقد كان فلوبيير يريد أن يسوق في "مدام بوفاري" "انطباع اللون الأصفر".

انقلبت الأمور إذن، فصارت انطباعات القراءة – التي كان لانصون بعدها العائق الأكبر الحائل دون فهم معنى العمل الأدبي الموضوعي – هي السبيل الوحيد للتأويل النقدي. وغراك هو الناطق باسم مذهب نقدي يريد للنقد أن يكون هو والقراءة شيئاً واحداً. فكلما كتب التعليق "في انتفاضة القراءة" (غايطان بيكون) فإنه يتوخى محاكاة فعل الإبداع، ويصف تجربة تكون كل مرة فريدة من نوعها. ونقد القراء الكبار، المسمى كذلك لأنه يقابل النقد الشارح العالم، يرفض صوغ أية نظرية في الأدب.

بين أيدي النقد إذن خيار صعب: فإما أن يختار ألا يبتعد عن العمل الأدبي، وأن يكون "صدى محسوساً"، وفي هذه الحالة عليه ألا يسعى إلى أن يكون دراسة نسقية، وإما أن يبرز الفرق بينه وبين القراءة البسيطة للأعمال الفريدة، بأن يصوغ نظرية، أي رؤية موحدة أو موحدة للأدب أجمع، لكن الخطر عندئذ أنه قد لا يرى في الأعمال الأدبية إلا شاهداً يوضح مفاهيم الشعرية أو نظرية الأدب.

الفصل الثانى

النقد من منظور المؤلف

I - النقد التاريخى

مبادئ التاريخ الأدبى

تاريخ أدبى أم تاريخ للأدب؟

كثيراً ما يقع الخلط بين "تاريخ الأدب" و"التاريخ الأدبى"، فيجمع الأمران تحت اسم واحد لا يخالف بينهما، وذلك لأن موضوعهما واحد، هو أدب الماضى، لكن بينهما خلافات مبدئية يجب وصفها.

فأما تاريخ الأدب فهو ذاكرة الماضى لا يعنى إلا بالحفاظ على الأعمال الأدبية من النسيان؛ فهو يذكر بها ويحافظ عليها ويصنفها. وأما التاريخ الأدبى فيذهب أبعد من ذلك؛ فهو يسعى إلى فهم حياة الآداب فى التاريخ وتفسيرها؛ فهو يروم وصف تكون الأعمال الأدبية، ويروم أيضاً، منذ مدة قريبة، وصف كيفية تلقىها، وذلك بوضعها فى مجموعة دالة من العلل التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

وتواريخ الأدب قديمة، يرتد تاريخ أولها إلى سنة ١٥٨١، وقد وضعه رجل نو نزعة إنسية، هو كلود فوشى، وعنوانه "الجامع فى أصل اللغة والشعر الفرنسى، قافية ورواية، مع عناوين أعمال ١٢٧ شاعراً فرنسياً عاشوا كلهم قبل سنة ١٣٠٠، وموجز عما فيها". وهذا العنوان يوضح لنا الغرض من جميع تواريخ الأدب عندنا والشكل

الذى سوف تتخذها، وهو أن يجمع أو "يدون" مجموع الإنتاج الأدبي فى حقبة بعينها - وهو هنا "القافية والرواية" - والشكل الأنسب لهذا الغرض هو الفهرست. وقد صُنِف المؤلفون على ترتيب السنين، وتلى اسم كل واحد منهم قائمة بعناوين أعماله وملخصات لها، وفى ذلك كفاية لإكساب القراء معلومات ومعرفة ثابتة، إلا أنه لا يكفى لتمكينهم من التفكير فى العلاقات بين الأدب والتاريخ. وهذا هو أهم أغراض التاريخ الأدبي، ولم يثن له أن يوجد بعد، عملياً ولا نظرياً، قبل القرن الثامن عشر.

وقد نشأ التاريخ الأدبي عندما تغير معنى الأدب، وذلك أن الأدب عند الكلاسيكيين هو فن الكتابة، أى أنه محاكاة واعية ماهرة لروائع العصور القديمة، بوصفها مثالات للجمال الأزلى الكلى؛ فلذلك لم يروا له صلة بالتاريخ وب حياة البشر، ثم غيرت فلسفة الأنوار والثورة الفرنسية الوعي الأدبي؛ إذ كان لهما نصيب فى الكشف أن "الأدب تعبير عن المجتمع"، كما قال لويس دى بونالد، أحد المنظرين المناصرين للنظام الملكى فى أوائل القرن التاسع عشر. لكن التاريخ الأدبي لم يصبح علماً يدرس إلا فى نهاية القرن التاسع عشر، عندما وضع غوستاف لانسون مبادئه ومناهجه.

ويتضح مما أثبتته لانسون عن نشوء التاريخ الأدبي كل ما أخذته هذا العلم عن نقد القرن التاسع عشر، عن سانت بوف وتين، وأيضاً عن التاريخ الوضعى الذى تطور بعد سنة ١٨٥٠ .

التاريخ بديلاً عن البلاغة

كانت مدام دى ستال وشاطوبريان فى فجر القرن التاسع عشر يريدان "توطئة سبيل جديد للنقد" (شاطوبريان). وقد تعلمنا من قراءة فلاسفة الأنوار أن الجمال أمر نسبي، وبينت لهما حدود الشعريات القديمة الواضعة للمثل المطلقة. ولما اضطرتهما الثورة إلى الهجرة تفتحت أعينهما على آداب أوروبا، وفى الوقت نفسه استطاعا أن يقررا ما كان لذلك الحادث التاريخى العظيم من آثار على الأدب على عهدهما. وقد كان كل شئ فى تكوينهما الفكرى، وفى تجربة كل واحد منهما، يحثهما على أن يعنينا عناية

خاصة بالبرهنة على تاريخية الأدب. وتتجلى إقامة نقد جديد - يكون للتاريخ فيه المكانة التي كانت إلى ذلك الوقت تحتلها البلاغة - فى العنوان وفى التمهيد من مؤلف أصدرته مدام دى ستال سنة ١٨٨٠، هو "فى الأدب بالنظر إليه فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية"، جاء فيه ما نصه:

"فى اللغة الفرنسية مقالات فى صناعة الكتابة ومبادئ الذوق جامعة مانعة؛ غير أننى أرى أنها لم تحلل تحليلاً وافياً جميع الأسباب الأخلاقية والسياسية التى تغير روح الأدب".

ظاهر هذا الكلام إشادة بالشعريات القديمة، لكن يستشف من ورائه إحساس واضح بضرورة التعجيل برؤية الأعمال الأدبية رؤية جديدة. فعلى النقد الأدبى منذ اليوم أن يعمل على تفسير أدب واقع فى الزمان، وعلى فهمه وقد "غيرته" أسباب أخلاقية وسياسية، وعليه أن "يحلل" ما له من "علاقات بالمؤسسات الاجتماعية". ولن يصح الحديث بعدئذ عن الأدب، بل عن الآداب. وقد ميزت مدام دى ستال بين "أدب الشمال" و"أدب الجنوب"، وبين أدب اليونان الوثنية وأدب القرون الوسطى المسيحية. فالدين، والمناخ، وضباب الشمال، وشمس الجنوب، والأنظمة السياسية المختلفة، هى بعض هذه "الأسباب [...] التى تغير روح الأدب مثلما تغير روح القوانين".

فأحوال الزمان والمكان الخاصة التى تظهر فيها الآداب هى السبب فى اختلافها؛ لأنها تختلف عن بعضها اختلاف العوائد والأحوال التى عليها الشعوب على وجه البسيطة. فلذلك لا يعنى قولهم: "الأدب تعبير عن المجتمع" شيئاً سوى أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات فى الزمان والمكان. فتتجلى بذلك تاريخية أدب اعتُبر لا زمان له، لكن لم يُذكر إلى ذلك الحين شئ عن طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين التاريخ والمجتمع. ونقاد القرن التاسع عشر، ولا سيما سانت بوف وتين - وهما اللذان أشاد بهما لانسون فى مقدمته لكتاب "رجال وكتب" (الصادر سنة ١٨٩٩) - قد عملا على إيضاح تلك العلاقات؛ فجعل سانت بوف (١٨٠٤-١٨٦٩) من شخصية المؤلف وسيطاً بين العمل الأدبى والمجتمع، وأوضح تين (١٨٢٨-١٨٩٣) أن العمل الأدبى "حادث اجتماعى كغيره من الحوادث الاجتماعية"، أى أنه "نتاج" "وسط" و"عرق" و"حقبة زمنية".

من سانت بوف إلى لانسون: أولوية المؤلف

قال رولان بارت: "المؤلف شخصية حديثة". ويمكن الجزم بأن الذى ابتدعها هو التاريخ الأدبى، أى سانت بوف ولانسون، وذلك أن الفرد الذى يكتب كان دائماً موجوداً، لكن قلماً كان التعرف عليه أمراً ضرورياً. فهوميروس لا يعلم أحد هل كان موجوداً حقاً، وملاحم القرون الوسطى مجهولة المؤلف. ولم يصبح المؤلف صورة مركزية إلا منذ القرن التاسع عشر. وقد رأى فيه النقد التاريخى نقطة التقاء الأدب والمجتمع، وفى الوقت نفسه رفع ذلك العصر الفرد المبدع وجعل منه إلهاً.

وقد أحصى لانسون فى سنة ١٨٩٥ ما حصل من تطور فى النقد فى القرن التاسع عشر، وحكم عليه. أما سانت بوف، فميزته أنه أمد التفكير بمفهوم له قيمة إجرائية لا تنكر؛ قال لانسون: لقد أوضح "العلاقات المبهمة الواهية" بين الأدب والمجتمع، ووضع أساساً متيناً للنقد بأن أقامه على دراسة سيرة المؤلف، فكان يرى فى الفرد الحى الوسيط الحقيقى والضرورى الذى به تبلغ التأثيرات الاجتماعية المختلفة أعمال الشعر والنثر فتحدثها وتغيرها".

واستحدث سانت بوف بعد سنة ١٨٢٩ جنساً نقدياً جديداً، هو الصورة portrait . فكان يأتى فى أثناء سيرة المؤلف بأقوال فى أعمال الكاتب، وبتأملات فى الوسط الذى عاش فيه، ويعين فيها أيضاً موقعه فى شجرة الأدب. فأوضح كيفية تفسير العمل الأدبى بحياة المؤلف، وذلك بالتأريخ للرجل وليوله ونزعاته. والمؤلف إنسان حقيقى عاش فى زمان معين وفى مكان معين، وكان شاهداً أو فاعلاً فى حوادث مذكورة فى أعماله، وإن بصورة محرفة أو مغيرة. فالتعرف على سيرته يمكن من رد العمل الأدبى إلى أصل معين، أى من إدماجه فى الواقع. فالمؤلف أيضاً كائن اجتماعى، تربطه ثقافة ولغة وأيديولوجيا بمجموعة بشرية متعينة فى التاريخ، أى بـ"وسط"؛ فهو إذن هذا "الوسيط الواقعى الضرورى" بين الأدب والمجتمع، الذى يحتاج إليه النقد للنظر فى علاقة الأدب بالمجتمع. والمؤلف أيضاً فى القرن التاسع عشر هو الضامن لمعنى عمله الأدبى، لأنه أصل مضامينه؛ فلذلك كان "الغرض الجوهرى فى التاريخ الأدبى" هو الكشف فى

نص الأعمال الأدبية "عما أراد مؤلفها أن يضع فيها" (لانسون). لقد عبر فيها المؤلف عن مقاصد على الناقد الوقوف عليها؛ لأنها هي "المعنى الحقيقي" لتلك الأعمال، والمعنى الوحيد "المبنى على سند صحيح". أجل، قد تكون المدة الزمنية طمست هذا المعنى الأصلي، لكن للنقد التاريخي وسائل - هي على الخصوص دراسة السيرة - كفيلة بالوقوف عليه وإثباته. وأولوية المؤلف هذه في التاريخ الأدبي التقليدي - الذى يطلب تفسير العمل الأدبي من منظور منتجه، والذى يكتب دائماً من موقع المؤلفين لا من موقع القراء - لا بد من ربطها بتطور نفسى للإبداع، وبفلسفة الذات، وكلاهما اليوم محط نزاع. لقد كان يُعتقد لمدة طويلة أن العمل الأدبي ينبثق عن ذات منفردة، تحركها "مقاصد"، ولها سلطة خاصة على الكلمات وعلى العالم، أى عن سيد متحكم فى إبداعه تحكم الرب فى خليقته.

العمل - المنتج

وجاء تين بعد سانت بوف؛ فلذلك "صحح" رؤيته، كما قال لانسون نفسه. لقد كان يحمّد فى سانت بوف حدسه الصائب لدور المؤلف، إلا أنه عيب عليه أنه "شوه تشويهاً كبيراً منهج" تفسير الأعمال الأدبية بواسطة التاريخ، بأن "حصر النقد فى السيرة". ففى الأمرين اللذين زعم أنهما لا ينفصلان - وهما السيرة والعمل الأدبي - أولى هو الصدارة للسيرة وللإنسان، فرسم عنه صورة لا تخلو من فن ومن تعاطف كبير. ويرى لانسون أن تين قد فاق سانت بوف فى تطبيق برنامج النقد المستلهم من مدام دى ستال؛ لأنه على حد قوله أحل محل "نقد يصور" "نقدًا يحاول أن يتفلسف". فالتنقد الذى "يتفلسف" يفهم ويفسر ولا يصدر أحكاماً؛ فليس فيه إشادة ولا اتهام، بل همه الحقيقة، وليس الجمال ولا الأخلاق، وهو يرى فى "أعمال الفن" "حوادث ومنتجات ينبغى إبراز سماتها والبحث عن عللها، ولا شىء غير ذلك" (جاء ذلك فى "فلسفة الفن").

وتين مثل سانت بوف لا يفصل العمل الأدبي عن الإنسان وعن سيرته، إلا أنه لا ينظر إلى "الرجل" إلا فى صلته بالعمل، أى على أنه علته المباشرة؛ فلذلك لم يعن

- كما عنى سانت بوف - بتصوير صورة يستكثر فيها من التفاصيل، كذكر "عادة مضحكة"، و"بسمة معبرة"، و"سلع لم يُر مثله" (جاء ذلك فى مقالة له فى ديدرو كتبها سنة ١٨٣١)، وكلها تفاصيل من شأنها أن توحى بنبض الحياة، وتسهم فى تصوير شىء من أخلاق المؤلف، إلا أنها لا تفسر أعماله فى شىء؛ فهو إنما يبحث فى الإنسان عن "الملكة المهيمنة"؛ لأن "الوقوف على الملكة المهيمنة يسمح برؤية الفنان برمته وهو ينمو كالزهرة".

وهذه "الملكة المهيمنة" هى التى أنتجت العمل الأدبى فى شكله الراهن؛ فمنها تُستخلص أهم "السمات"، لكنها أيضاً نتيجة علل أخرى؛ فالذى يعينها هو أمور "العرق" و"الوسط" و"الحقبة الزمنية". اتسعت الرؤية إذن؛ فانتقل تين من النظر فى المؤلف إلى النظر فى مجموعات أوسع، هى الجماعة القومية و"الوسط" الجغرافى والاجتماعى والعصر، وبذلك يكون العمل الأدبى "مضموماً"، أى مدمجاً فى مجموعات أوسع، هى التاريخ والمجتمع. لكن العمل الأدبى أيضاً "مفسر" بإدراج العقل إياه فى سلسلة من العلل، مع تتبع ما يترتب عليها من الآثار، إلى أن يصير من الممكن أن يقال فيها شىء يشبه "صيغة توليدية"؛ فيعبر عن آلية نشوء العمل الأدبى تعبيراً فيه ما فى القانون الطبيعى من الدقة. مثال ذلك أن تين، فى كتابه "لافونتتين وخرافاتهن" (نشر سنة ١٨٦١)، أكد أن "الخرافات" وليدة "العقلية الغالية"، و"إقليم شمبانيا"، و"الموهبة الشعرية". ولعل قوله "الموهبة الشعرية" عبارة مبهمه غير موضوعية، إلا أنها - كالعبارتين الآخرين - تحيل على سبب موضوعى متعين؛ فهى ترد "الخرافات" إلى "الحقبة الزمنية" التى أنتجتها. وهو مصطلح يريد به تين التقليد الأدبى الذى يندرج فيه العمل الأدبى.

لقد صاغ تين منهجه أولاً ليجنب النقد التاريخى المآزق التى يؤدى إليها هذا الاهتمام بالسيرة الذى يعنى بالنوادر أكثر مما يفسر، إلا أنه أدى إلى مزالق أخرى نبه عليها لانسون فى أوانها، قال: "الأعمال الأدبية الكبرى هى تلك التى لا يستطيع مذهب تين حلها كلها". فهذه الحتمية المتشددة قد نقلت من علوم الطبيعة إلى حقل الفن؛

فكان من آثارها على تين أنه أغفل بعداً جوهرياً في التجربة الجمالية، هو إدراك "تفرد" الأعمال الأدبية. فعند لانسون أن في كل عمل فني حقيقي "خصائص لا يمكن تفسيرها"، وينبغي "الوقوف عليها" لأنها "أصالة الكاتب المميزة". فلذلك على النقد أن يتخلى عن الأنساق التفسيرية الشاملة، وعن التركيب الواسع الشديد الاختزال، وعليه أن يستبدل بها معرفة موضوعية بالأعمال الأدبية بعد تحليلها إلى عناصرها، أى دراسة مستقصية لمختلف المصادر الأدبية والتاريخية والاجتماعية والسيرية والنفسية. وكل ما لم يفسر برده إلى واقع سابق على العمل الأدبي وخارج عنه؛ فهو الشاهد على ما للكاتب من "عبقرية فردية".

ومع ذلك لا ينبغي أن تخفى هذه التحفظات علاقة البنية الحقيقية القائمة بين مؤسس التاريخ الأدبي وأعلام النقد فى القرن التاسع عشر؛ فقد أخذ لانسون صورة المؤلف عن سانت بوف، وأخذ عن تين نظرية العمل الأدبي بوصفه "منتوجاً" متولداً عن علل خارجية و"منبتقاً" من وسط معين، وإن كان هو قد أدخل عليها من التغيرات ما يكفى لإيضاح نصيب العبقرية.

التاريخ الأدبي والتاريخ الوضعى

هذا التطور الذى عرفه النقد الأدبي فى القرن التاسع عشر، من سانت بوف إلى لانسون، كان رهيناً بتطور علم آخر، هو الإسطوغرافيا^(١)، من ميشلى إلى سنيوبوس ولانغلو، زعيمى التأريخ الوضعى. وذلك أن ميشلى كان مثل سانت بوف شغوفاً بالفرد، أى "بالإنسان فى حميميته". وقد ظل التاريخ مدة طويلة أحد ميادين الأدب، ولم يصبح علماً إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

(١) الفرق بين "التاريخ" و"الإسطوغرافيا" أن الأول قد يشمل أية حقبة تاريخية كان؛ أما الثانى فلا يطلق إلا على تاريخ الزمن الذى عاش فيه المؤرخ، وبهذا المعنى يقال: "فلان مؤرخ دولة كذا". (المترجمان)

ولم تتضح معالم منهج التاريخ الوضعى إلا بعد سنة ١٨٥٥، والذي صاغه هو لانغلو وسنيوبوس، فى كتابهما "المدخل إلى الدراسات التاريخية"، الذى نشر عام ١٨٩٨ . ولما عين لانسون فى سنة ١٩٠٠ أستاذاً بالسربون، أوصى طلبة الأدب بقراءة الكتاب الذى ألفه ذاك المؤرخان. وروح المذهب الوضعى تسرى فى مؤلفات لانسون فى التاريخ الأدبى؛ لأنه أخذ عن علم التاريخ مناهجه وآلياته. والتاريخ الوضعى يعنى بمعرفة الحادث المفرد؛ فلذلك لجأ المؤرخون إلى فروع علمية مساعدة، مثل السيرة والبليوغرافيا والفيلولوجيا^(٢)، لإحياء الحادث المفرد كما وقع بأكبر قدر ممكن من الدقة، ولمعرفة حقيقة ما وقع. والتاريخ الأدبى التقليدى يغلب عليه دراسة الأعمال المفردة أكثر من دراسة مجموعات الأعمال، وهو ما يتجلى به ميله إلى دراسة الحوادث المفردة. وهو إذ يبين عن مقدرته على إثبات الحوادث السيرية والبليوغرافية - مستعيناً فى ذلك بالتقنيات التى يستعملها المؤرخون - يتقاسم عن الطموح إلى أكثر من ذلك. ولهذا قال المؤرخ لوسيان فيبر (فى مقالة كتبها سنة ١٩٤١، عنوانها "الأدب والحياة الاجتماعية من لانسون إلى مورنى: تقاسم"، نشر فى "حوليات التاريخ الاجتماعى"، وأعيد نشره سنة ١٩٩٣ فى "معارك دفاعاً عن التاريخ") إنه يأسف لأن أحداً لم يكتب بعد "تاريخاً أدبياً حقيقياً"، "تاريخاً للأدب يكون تأريخياً حقاً"، يصل التغيرات الطارئة على العادات والذوق والكتابة والانشغالات عند الكُتّاب، بتقلبات السياسة وتطورات الحياة الاجتماعية". وقد نظر فى أهم ما جاء فى برنامج مدام دى ستال، واستخلص أن "السبيل الجديد" الذى انفتح للنقد فى فجر القرن التاسع عشر لم يسلكه إلى غايته أتباع لانسون: فهم غالوا فى نزعتهم الوضعية؛ فحصروا التاريخ الأدبى فى نطاق المونوغرافيا^(٣) الضيق الموروث عن توارىخ الأدب القديمة.

(٢) تترجم أحياناً بعبارة "فقه اللغة". وقد فضلنا تعريبها تيسيراً للاشتقاق. (المترجمان)

(٣) المونوغرافيا: دراسة مستفيضة مفصلة، تروم استقصاء موضوع بعينه؛ فهى كالأطروحة. (المترجمان)

التاريخ الأدبي التقليدي : أشكاله ومناهجه

وصف لانسون، في مقالة نشرها سنة ١٩١٠، عنوانها "منهج التاريخ الأدبي"، المراحل التي يجب التدرج فيها للبرهنة العلمية على تاريخية الأدب. فذكر أنه يجب أولاً إثبات الوقائع، أي "معرفة النصوص"، ثم ترتيبها، أي "تصنيفها حسب الأجناس والمدارس والحركات"، ثم اكتشاف القوانين التي تحكم بنية الأعمال الأدبية بعد تصنيفها وتوجه صيرورتها، أي "تعيين [...] العلاقة بين تلك المجموعات وبين الحياة الفكرية والخلقية والاجتماعية في وطننا، وأيضاً بينها وبين تطور الأدب والحضارة الأوروبية".

ولئن كان التاريخ الأدبي قد عني عناية خاصة بدراسة النصوص، فهو متعدد الأشكال، وذلك أنه يُعنى أيضاً بالنقد السيري، وبالنقد الفيلولوجي^(٤)، وبتاريخ المدارس والأجناس الأدبية، وبتاريخ الأفكار أو العقليات.

النقد السيري

يسعى النقد السيري إلى تفسير العمل الأدبي بالاعتماد على سيرة المؤلف. وقد أسسه في القرن التاسع عشر سانت بوف، وهو شكل من أشكال التاريخ الأدبي أشهر من غيره. فالمختصرات الأدبية تقدم بين يدي النصوص المختارة سيرة المؤلف؛ لأنها ترى فيها مثلاً مقبولاً لتفسير الحادث (وقد استوحت هذا النقد سلسلة مشهورة تدعى "الكتاب الخالدون"، تنشرها دار سوى، ثم أحلت محلها منذ سنة ١٩٨٨ سلسلة أخرى اسمها "المعاصرون").

يرى سانت بوف أن الأدب تعبير شامل عن الإنسان. ففي العمل الأدبي "من كل فن طرف": من فكر المؤلف، وحساسيته، وصلته بالعالم وبغيره من الناس، بل ذلك هو

(٤) هو تحقيق النصوص. (الترجمان)

ما يميز "العمل الأدبي" عن "رسالة فى الهندسة". فلفهم العمل الأدبى والحكم عليه يجب معرفة الإنسان التاوى خلف الكاتب، بالسؤال عن كل شىء يتعلق به، بما فى ذلك "أبعد الأسئلة عن طبيعة كتاباته": أى معرفة كيف كان سلوكه الدينى، وكيف كان يرى المال والحب، كما ينبغى تتبع مراحل تكون طبعه فى الزمان، والاطلاع على طفولته، وعلى أسرته، وعلى الأوساط التى خالطها فى "سنوات التحصيل". فهذا المنهج يفرض على الناقد القيام بتحقيقات واسعة: عليه أن يجمع الشهادات كلها عن الكاتب أو منه، شفاهاً أو كتابةً، أى أن يقرأ مراسلاته ويوميته، ومذكرات معاصريه، ووثائق الأرشف؛ فيستخلص من تلك الوثائق كلها "الصورة الأولى" لطبع معين سوف يظهر فى العمل الأدبى، مقنعاً أو مشوهاً بفعل المواضع الأدبية أو لإرادة التفتن ابتغاء الفتنة. فالوثائق السيرية متى عورضت عراضاً مثالياً، واستقصيت قراءةً، وضعت فى يد الناقد "مفاتيح" تمكنه من الكشف عن "سر" العمل الأدبى. مثال ذلك أنهم اكتشفوا أن أندروماكة هى نوبارك، ممثلة كانت عشيقة راسين، وأن راسين العاشق هو الذى يتخذ أورست قناعاً له.

والنقد السيرى "ينبى منهجه على قدر إمكاناته". فنشأته فى القرن التاسع عشر وثيقة الصلة بما سُمى "الأدب الشخصى"، وقد كان موضحة ذلك العصر. فاليوميات والمذكرات لم يعد يحصرها عد، وهى من أغنى المصادر بالأخبار والمعلومات. ونحن لا نعلم شيئاً عن هوميروس ولا عن سوفكليس لأنهما عاشا فى أزمنة ليس بين أيدينا عنها مثل تلك الوثائق؛ فلذلك ترى الناقد "مضطراً" إلى [...] أن يتخيل الكاتب والشاعر من خلال العمل الأدبى، أى أنه "يعيد بناء صور الشعراء والفلاسفة، مثل أفلاطون وسوفكليس وفرجيل، فيجعلها مثلاً عالية لإعجابه بها". إذن، كان النقد السيرى فى أول أمره خطوة متقدمة: حرر الأذهان من تصوير المبدعين تصويراً مثالياً كاذباً، وأعاد للأعمال الفنية والفكرية صورة إنسانية. لكن القرن العشرين رأى أن هذا النقد عفا عليه الدهر؛ لأنه يعاب عليه شغفه بالنادرة شغفاً يثنيه - فى غالب الأحيان - عن قراءة الأعمال الأدبية.

وقد كان لكتاب بروست "خلاقاً لسانت بوف" (كتب سنة ١٩٠٨، ولم ينشر إلا سنة ١٩٥٤) نصيب كبير فى طعن النقد الجديد فى خلفيات نقد سانت بوف ومناهجه، وسوف نبين (فى الفصل الثالث) أن بروست قابل فى الكاتب بين "الأنا الاجتماعى" الذى كشف عنه التحقيق السيرى، و"الأنا العميق" الذى لا ينكشف إلا فى الكتابة؛ فأدى ذلك إلى تفضيل حقيقة المتخيل على حقيقة الوقائع، لأنها عندهم أهم. وحسبنا أن نشير هنا إلى أن "الإنسان عندما يصير مؤلفاً لهذا العمل الأدبى فقد صور نفسه على غير الصورة التى كان عليها من ذى قبل" (ستاروينسكى)، إلا أن التسليم بذلك لا يمنع أى واحد أراد الوقوف على ذلك التحول الذى حدث من أن ينتفع منفعة لا يستهان بها من معرفة المعطيات الأولية عن حياة المؤلف العادية.

ولا شك أنه آن الأوان اليوم، وقد تكاثرت سير الكُتَّاب، أن يُعاد النظر فى طعن حدثتنا الأدبية فى النقد السيرى، وأن ينظر إلى مؤلف "الصور الأدبية" نظرة أخرى (وهو ما تدعونا إليه إعادة نشر مجموعة من نصوص سانت بوف سنة ١٩٩٢ فى سلسلة "فوليو - بحوث")، وذلك أن سانت بوف أول من جعل من الأدب مغامرة وجودية، بل يوحى أحد أقواله بأنه قد أدرك قبل النقد الجديد بمدة طويلة وجود "جسد مكتوب"؛ قال:

"شخص الكاتب، بل تركيبته برمتها تسرى فى أعماله، وتتجلى فيها ملامحه؛ فهو لا يكتبها بفكره المحض وحده، بل أيضاً بدمه وبعضلاته".

النقد الفيلولوجى : مبادئه ومنفعة النصوص المحققة

يقتضى تفسير أعمال الماضى أن يُعاد النص إلى صورته الأصلية، الصورة التى أرادها عليها المؤلف، وذلك أن النص قد طرأت عليه تغيرات من طبعة إلى أخرى، فلمعرفة هذا الشئ التاريخى، أعنى العمل الأدبى الذى نشر وقُرئ قروناً قبل زماننا، ولعرض فكر المؤلف وإرادته عرضاً أميناً، لابد من تحقيق نصوص أعمال الماضى.

وقد ظهرت مدرسة النقد الفيلولوجى فى فرنسا فى أواسط القرن التاسع عشر، إذ نُشرت أعمال القرن السابع عشر الأدبية نشرة علمية، أشرف عليها فكتور كوزان؛ غير أن المبادئ المعتمدة فى هذا النقد عرضها عرضاً منظماً أحد تلامذة لانسون الإنجليز، يدعى غستاف ردلر، فى كتاب ألفه بالفرنسية ونشره فى أوكسفورد سنة ١٩٢٣، عنوانه "تقنيات النقد والتاريخ الأدبيين".

تُخرج النشرة المحققة نصاً قُرئ وقُوبل واختير من بين نصوص أخرى نشرت فى حياة المؤلف، وتكون هذه "النشرة الأصل" أحياناً هى "النشرة الأولى" نفسها، أى النشرة الأصلية؛ وذلك ما يوصى به ردلر، لأنها أقرب إلى زمن إبداعها، وقد تُفضّل عليها طبعات ذلك النص إذا راجعها المؤلف وصححها. ويرفق النص الذى اختير بذكر الفروق، أى اختلافات التبييض المتعاقبة، بعد التحقق منها بمعارضة مخطوطة العمل الأدبى على نص الطبعة المعتمدة ونص طبعات غيرها راجعها المؤلف، وتمكن الفروق من تتبع تطور عمل المؤلف وفكره.

وتتجلى العناية بآليات الإبداع الأدبى فى أنها يستهدى بها فى دراسة نشوء العمل الأدبى وتكوينه، وهى دراسة مكملة لتحقيق النصوص، وخطتها أن يجمع الناقد المحقق ملفاً وافياً عن العمل الأدبى، يضم فيه مجموع التعليقات والمسودات ويصنفها، ليتمكن من الوقوف على مراحل الإبداع، من الفكرة الأولى إلى التبييض النهائى. وهنا تجد موقعاً لها دراسة "المصادر" وإحصاؤها، سواء أخذت من الكتب أو من سيرة المؤلف؛ لأن الغرض هو البحث عن علاقات "التأثر"، كما قال ردلر، بين حياة وعمل أدبى، وأيضاً فيما بين الأعمال الأدبية.

وقد طعن سانت بوف فى النقد الفيلولوجى عند ظهوره بأنه "مدرسة شراح مدبجين [...] لا موهبة لهم"، لكنه يَمَكِّن تأويل النص من الاعتماد على أساس متين، وتلك هى المنفعة منه، ولم يعد ينكرها اليوم أحد، مع أن مبادئ هذا النقد قد تغيرت عما كانت عليه (وسترى ذلك فى الجزء الثالث من هذا الفصل).

تاريخ المدارس والأجناس الأدبية

لقد عَقَدَ التاريخ الأدبي نوع التصنيف الذي كان جارياً في تواريخ الأدب القديمة؛ فبعد أن كانت الأعمال الأدبية تصنف بحسب وفيات مؤلفيها، أُدخل فيها التاريخ الأدبي ثلاثة معايير أخرى، هي "العصر"، وتعاقب "المدارس" أو "الحركات" داخل العصر، و"الجنس" (وخير مثال على هذا النوع الثالث من التصنيف المنقول عن أرسطو هو كتاب بروننتيير "بحوث وبحوث جديدة في الأدب المعاصر"، وقد نشر بين سنتي ١٨٩٢ و١٨٩٥) .

والقسمة المعتمدة في تواريخنا الأدبية إلى عصور، مجلد واحد لعصر واحد، قد تبدو بسيطة بديهية، لكنها توقع الأعمال الأدبية في ترتيب زمني محدد سلفاً، أقامه المؤرخون خارج الأدب؛ فتراهم يجعلون بداية التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر من سنة ١٧١٥، من غير أن يتساءلوا هل غيرت وفاة لويس الرابع عشر شيئاً ذا بال في الإنتاج الأدبي مثلما غيرت الحياة السياسية والاجتماعية، وهل كان ذلك التغيير كافياً لجعل تلك السنة حداً فاصلاً بين مجلد من مجلدات التاريخ الأدبي. وسنوضح في الجزء الثالث من هذا الفصل عدم كفاية الترتيب الزمني للحوادث التاريخية إطاراً مرجعياً لتحديد موقع الأعمال الأدبية فيه.

وتبياناً للصلة بين الأدب والتاريخ أضيف إلى قسمة الأعمال الأدبية إلى عصور تصنيف آخر للحوادث الأدبية؛ فجُمع الكُتَاب في "مدارس". والمدرسة مجموعة من الكُتَاب يتحلقون حول زعيم، لهم جميعاً مثال جمالي واحد - يوجزونه في الأغلب في نص بيان - يستجيب لطموحات جديدة عند الجمهور، هي نفسها ناتجة عن أوضاع تاريخية وسياسية جديدة. فالرومنسية مثلاً "مدرسة"، وقد عبر زعيمها فكتور هيفو، في "مقدمة كرومويل" (سنة ١٨٢٧)، عن تصور للمسرح - وللأدب عامة - ثار فيه على النظام والمحاكاة الكلاسيكيين ثورة شديدة، باسم قيم جديدة عمدتها الأصالة والمزج بين الأجناس. وغاية الثورة الفنية الرومنسية عند هيفو هي إدخال الحرية في الفن؛ لأنها "دخلت كل مجال" في فرنسا ما بعد سنة ١٧٨٩؛ فالحرية وحدها قادرة على أن

تعيد إلى المسرح جمهوراً سنم المدرسة الكلاسيكية وصرامتها الضيقة. ولكن الخطر في تصنيف الأعمال الأدبية إلى "مدارس" أو "حركات" يتميز بعضها عن بعض هو إسقاط نظام مصطنع متكلف على حركة الأدب الحقيقية؛ فلذلك يرى بورخيس أن المدارس "أنفع لمؤرخي الأدب" منها للكتّاب، ويرى أن "اختصاصها بمهنة الصحافة والدعاية أكثر من اختصاصها بالأدب في ذاته" ("تحقيقات"). والحق أن "المدرسة" قد لا تكون سوى صنف نقدي، الهدف منه أن تجمع تحته، بعد مدة من الزمان، أعمالاً أدبية لها خصائص مشتركة؛ مثال ذلك أن فلوبير قد صار على الرغم منه "زعيماً" لـ"الواقعية". أضف إلى ذلك أن التاريخ الأدبي التقليدي يدرس المدارس والحركات بوصفها مجموعات منتهية، وكليات منغلقة، لها بداية ونهاية؛ فيجعلها تتابع في الزمن، دون فترات ولا ثغرات. وقد سموا على هذا الأساس "ما بعد الكلاسيكية" و"ما قبل الرومنسية"، يشيرون بذلك إلى حقبة أدبية شديدة التعقيد أو متناقضة، قرروا ألا ينظروا فيها إلا بالقياس إلى حقبة أوضح معالم منها، سبقتها أو تأخرت عنها، يظنون أنها علامة "انحطاطها" أو أنها أصلها. فلذلك عندما اكتملت معالم الرومنسية رجعوا النظر، فعزموا عندئذ ألا يروا فيما تقدم عليها من أدب سوى إرهاصات لها، مهملين بعض مظاهر ذلك الأدب مع أنها حقيقية أيضاً.

تاريخ الأفكار وتاريخ العقليات

لقد أراد لانسون أن "يختتم التاريخ الأدبي بوصف العلاقات بين الأدب والحياة"، وأن تنصب العناية لهذه الغاية لا على المؤسسات والأعراف وحسب، بل كذلك على "ما يعترى بنى البشر من ندم وحلم وطموح"، أى على ذلك "الجانب الخفى الذى لا تفصح عنه الحوادث ولا الوثيقة التاريخية البحث". وللتأريخ للتيارات الفكرية والأخلاقية وتقصى "تناقل الأفكار والمشاعر من جيل إلى جيل"، يجب تصنيف الأعمال الأدبية وتجميعها بحسب علاقات "المضمون".

وقد أوضح ميشال فوكو أن لفظ "المشاعر" متى صاحب لفظ "الأفكار" فالمراد به "الموضوعات الضاربة في الزمن"، أى "التمثيلات الغفل الجارية بين الناس"،

أو "الفلسفة التلقائية الصادرة عن لا يتفلسف". فتاريخ الأدب يضم جميع خطابات الحقبة الواحدة بعضها إلى بعض، وذلك أن نظرة جامعة إلى العلوم والفلسفة والتاريخ في حقبة بعينها من شأنها أن تمكن من وضع الأعمال الأدبية في مشهد فكري وأخلاقي واضح المعالم. فتاريخ الأفكار "يتتبع الفكرة الواحدة في تجليات صورها المختلفة، وفي تحولاتها غير المتوقعة" (ميشال دولون في "فكرة الطاقة في منعطف عصر الأنوار")، وبذلك يتمكن من إبراز صلات الأدب بحياة مجتمع بعينه، وبمؤسساته ومطامحه. مثال ذلك أن روبرت موزي، في كتابه الموسوم "فكرة السعادة في القرن الثامن عشر"، قد درس ما صارت إليه فكرة السعادة في فكر الوعاظ والأطباء وفي الروايات؛ ففسر بذلك مسألة "الانتصار للتفاهة" و"رسالة في الاستهلاك"؛ لأنه استخلص البنية الفكرية التي تقوم عليها حالة روائية، أو استعارة، أو شخصية من الشخصيات، وحل محل موقعها في نسقين فكريين متناقضين، هما الفكر المسيحي وفكر الفلاسفة، ورد أيضاً فكرة السعادة إلى أصولها الاجتماعية، وبين الخلاف بين أخلاق النبلاء وأخلاق البرجوازية، وهو أن السعادة عند أولئك في التفتن في الملذات، وعند هؤلاء في طمأنينة أحضان الأسرة.

ولا يخفى أن تاريخ الأفكار لا يسعه الاستغناء عن تاريخ الأشكال. وقد كان لانسون مخطئاً في فصل المضمون عن الشكل، وخالفه جان إرهارد، في كتابه "فكرة الطبيعة في النصف الأول من القرن الثامن عشر"، وميشال دولون؛ إذ جزموا بضرورة رد الفكرة إلى شكل بعينه، وذلك أنه لا يعزب عن ذهن أحد أن الفكرة إذا وردت في رسالة نظرية أو في رواية فإنها لا تكون لها دلالة واحدة، وكذلك إذا نسبت إلى إحدى شخصيات الرواية أو نسبها المؤلف إلى نفسه. وهذه العناية بما يسمى "الشكل"، في ما أنجزه مؤرخو الأفكار في أحدث أعمالهم، تقيهم المآخذ الشديدة التي أخذها عليهم ميشال فوكو، بأنهم يتجاوزون نص العمل الأدبي إلى واقع غيره، فإذا انصبت عنايتهم كلها على بنية الأعمال الأدبية، وتحاشوا "تفكيكها وتصييرها مجرد استشهادات" (ميشال دولون)، فإنهم سيحافظون على خصوصية العمل الأدبي، ويرونه كما هو، أي أنه أثر، لا "وثيقة"، أي مجرد ملفوظات متتالية.

أما تاريخ العقلية فيختلف عن تاريخ الأفكار في أنه يعالج "الأيدولوجيات"، أو المذاهب، أو "المنظومات الأخلاقية"، أكثر مما يعالج التمثلات غير النسقية؛ فلذلك تراه يربط الأدب بحياة الناس وبالصلوات القائمة بينهم. وأبرز ممثليه هو بول بنيشو، وهو صاحب مؤلفات نقدية عديدة، بدأها سنة ١٩٤٨ بكتاب "المنظومات الأخلاقية في القرن السابع عشر"، ومازال يؤلف إلى يومنا هذا (وقد صدر له سنة ١٩٩٢ كتاب "مدرسة اليقظة من الغفلة"، وأشار إلى أنه سوف يذيله بكتاب آخر في الفلسفة الشعرية عند الرومنسيين الفرنسيين). وقد عني بنيشو بكتاب الأعمال الأدبية الكبرى خاصة؛ لأنها "تجيب عن القضايا الجوهرية في حياة البشر وسلوكهم". وعنده أن الأدب "أحد أشكال الكلام العمومي"، وأن الكتاب "صناع منظومات أخلاقية"؛ لأنهم يقفون مواقف معينة من صراعات زمانهم، ورهاناتها الاجتماعية والفكرية. وقد أوضح في "المنظومات الأخلاقية في القرن السابع عشر" أن تقدير قيمة الوجود الإنساني في القرن السابع عشر قد كان دائم التغير والتطور، فأننتج ثلاث أيدولوجيات مختلفة، تم التعبير عنها في ثلاث مجموعات مختلفة من الأعمال الأدبية: فأما أيدولوجيا كرناي "البطولية" أو "الفروسية" فهي تفاؤلية، قوامها الثقة في عظمة بنى البشر، وأما أيدولوجيا بسكال وراسين المسيحية فعلى النقيض من سابقتها، تنتقص من قيمة الإنسان، وأما أيدولوجيا موليير الدنيوية فتتسم بشيء من التوازن؛ لأنها "لا أوهام فيها ولا قلق"، ولأنها "تحظر عنا العظمة، لكنها لا تنزع منا الثقة".

التاريخ الأدبي في الميزان: تعريفات جديدة

استبد لانسون برئاسة النقد في فرنسا إلى حدود عقد الستين [من القرن الماضي]. وفي ذلك التاريخ بدأت محاكمة اللانسونية، وكانت المناسبة هي الصراع الذي اشتهر باسم "قضية بارت وبيكار"، وكان موضوعها أعمال راسين، وبها تجدد التاريخ الأدبي. وقد تمخض عن ذلك كله النقد التكويني وسوسيولوجيا الأدب وتاريخ الأشكال، وتلك جميعاً طرائق جديدة للنظر في تاريخية الأدب.

التاريخ الأدبي فى قفص الاتهام

ثلاثة نصوص كتبها رولان بارت ونشرها بين سنتى ١٩٦٠ و ١٩٦٣ هى أهم مستندات القضية التى رفعها هو على التاريخ الأدبي القديم، وكان يمثل وقتئذ ويدافع عنه ريمون بيكار، وهو أستاذ بالسربون متخصص فى راسين: أولها هو "الإنسان الراسيني"، وهى دراسة فى مسرح راسين كتبها بارط لينشرها "نادى الكتاب الفرنسى" مع أعمال راسين الكاملة، وأتبعه بمقالتين، إحداهما عنوانها "تاريخ أم أدب؟" (صدرت أولاً فى "مجلة الحوليات")، والثانية عنوانها "النقدان" (أصدرتها مجلة "التعليق اللغوية الجديدة"، وأعيد نشرها فى "بحوث نقدية"، عن دار سوى سنة ١٩٦٤).

رد بارت على التاريخ الأدبي زعمه أنه يقول الحقيقة عن أعمال راسين عندما يفرض معنىً وحيداً لها - هو المعنى الذى أرادته المؤلف - مدعياً أن وسائل التفسير التاريخي واللغوي والسيروى تمكن من الوقوف عليه.

فالعمل الأدبي له فى آنٍ واحد ماضٍ وحاضر، أى له ديمومة وزمان مستمر، خلافاً للحدث التاريخي. وخلود العمل واستمرار حياته عند بارط هو الحجة على أنه لم يكشف بعد عن معناه كله فى لحظة إبداعه. إذن، لا يمكن القول بوجود "راسين فى ذاته"، أو "راسين حقيقى"، يعرفه التاريخ الأدبي حق المعرفة، وإنما هى قراءات لراسين جميعها متساوية القيمة إذا كانت منسجمة وشاملة (وسوف نفصل القول فى الفصل السادس من كتابنا هذا فى المقابلة بين "معنى المؤلف" و"معنى القراء").

ثم فصل بارط الكلام فى مأخذ المؤرخ لوسيان فيبر على التاريخ الأدبي اللانسونى أنه لم يكن أبداً "تاريخياً حقاً"؛ فإنه اعتقد بوجود "جوهر أزلى فى الأدب"، مع أن الأدب أمر نسبي متقلب تقلب الأزمنة، وجعل المؤلف أعظم مما هو، وادعى له "ميزة تركيزية"، وذلك أن نواذر حياة المؤلف - مثلاً هل كان لراسين ابنة من الممثلة دى بارك؟ - "تخفى" "الحدث التاريخي"، أى "الوسط" المسرحي فى القرن السابع عشر، وهو الذى ينبغى دراسته بوصفه مجموعة "عوائد فى التفكير، ومخطوطات [...] وقيم [...] ومنافع مادية".

ويرى بارط أن التاريخ الأدبي للانسونى عاجز عن "فهم" العمل الأدبى وإدراك موقعه فى مجموعة الحوادث والوقائع التاريخية والاجتماعية والثقافية؛ فلذلك لم يستطع تفسيره، بل مثاله التفسيرى قد عفا عليه الدهر؛ فهو مطبوع بطابع الفلسفة الوضعية، ومتأثر بأيدىولوجيا وبرؤية للإبداع تجووزت اليوم. وذلك أن علوماً إنسانية حديثة، مثل اللسانيات والتحليل النفسى، قد علمتنا أن نفكر تفكيراً مغايراً فى مسألة "التعبير عن الإنسان برمته" (سانت بوف) فى الأعمال المبنية على اللغة؛ فقد أزاحت من أذهاننا وهم استقلال الفاعل المبدع، واضطرتنا إلى ربط العمل الأدبى بشىء آخر غير مقاصد مؤلفه (وسترى ذلك فى الفصل التالى).

وقد دفع ببارت نقده للانسونية إلى الدعوة إلى الفصل بين "التاريخ الأدبى" و"النقد"، وإلى الاختيار بين "تاريخ أو أدب". وعلى "التاريخ الأدبى" أن يتخذ "المنهج التاريخى" فى أحدث ما وصل إليه، ليضع تاريخ المؤسسة الأدبية، والأوساط التى يتكون فيها الكتاب، والجماهير التى تتلقى الأعمال الأدبية، وكيف تنتظم المبادلات بين أولئك وهؤلاء. أما "النقد" فسوف يضطلع بقراءة النصوص لذاتها، دون أن يفسرها تفسيراً سيرياً ولا تاريخياً.

المقاربة السوسىولوجية للتاريخ الأدبى

لقد حققت سوسىولوجيا الأدب الجزء الأول من برنامج بارت؛ فهى تاريخ للمؤسسة الأدبية، تحلل ظروف إنتاج الأعمال الأدبية وترويجها واستهلاكها (وسوف نعود إلى ذلك فى الفصل السادس الخاص بالقراءة والقراء). ولن نعنى هنا إلا بالطريقة التى جددت بها الدراسة السيرية التقليدية، أو تحليل المدارس والحركات الأدبية.

لقد وضع سارتر فى كتابه "ما الأدب؟" مثلاً لدراسة الحدث الأدبى سارت عليه سوسىولوجيا الأدب. ومؤداه أن وضع سيرة المؤلف إنما هو تحليل وضعه الطبقي، أى ذكر الفئة أو الطبقة الاجتماعية التى إليها ينتمى، وعلاقته بالأيدىولوجيا السائدة، إن بالولاء أو بالمعارضة، وينبغى أيضاً وصف "وضعية الكاتب" وصفاً دقيقاً، أى معرفة

أوجّه مكاسب المؤلفين وطريقة عيشهم، وكذا الصورة المكونة عنهم، والدور الذى يضطلعون به، والموقع الذى يحتلونه فى حقل مؤسسة الآداب، والاستراتيجيات الواجب اتباعها للشهرة، وينبغى أيضاً ذكر الآليات التى بها يصير المؤلف مقبولاً ومكرساً، وذلك بدراسة مراتب الأجناس الأدبية - وهذه تتغير مع الأزمنة - وتحليل ما تتكون منه الأكاديميات الأدبية أو لجان التحكيم.

أما المنهج المستعمل فهو منهج مؤرخى "مدرسة الحوليات"؛ فهى تفضل على دراسة الحادث المفرد، وهو إبداع العمل الأدبى، دراسة مجموعات اجتماعية واقتصادية وثقافية. ومفهوم "الوضعية" عند سارتر إنما هو نقد للحتمية التى قال بها تين، وطريقة جديدة للتفكير فى صلة الأدب بالحياة الاجتماعية، وذلك أن "الوسط" لا "ينتج" العمل الأدبى على سبيل الحتمية المزعومة، بل هو السياق الذى تنشط فيه حرية الكاتب فى اختيار الجواب الذى سيجيب به عن أسئلة عصره.

فسوسيولوجيا الأدب إذن تعيد النظر فى مسلمات النقد اللانسونى لتبين بطلانها وتجدد مناهجه. والشاهد على هذا الاجتهاد فى كتابة التاريخ الأدبى كتابة مخالفة هو كتاب "تاريخ فرنسا الأدبى"، وقد صدر عام ١٩٧٤ عن "المنشورات الاجتماعية"، أو بعض السلسلات الحديثة، مثل سلسلة "مدخل إلى الحياة الأدبية" فى عصر من العصور (وهى تصدر عن دار برداس).

تاريخ الأشكال

جاء جيرار جنيت، فى مقالة له فى كتاب "صور III"، عنوانها "الشعرية والتاريخ" (١٩٧٠)، بتعريف آخر للتاريخ الأدبى. فعنده أن التاريخ الأدبى الذى يؤرخ للمؤسسة الأدبية ليس "أدبياً" حقاً؛ لأنه لا يعنى بالأعمال الأدبية، بل بأحوال إنتاجها واستهلاكها؛ فإنما هو إذن حقل من حقول التاريخ. والتاريخ الأدبى لا يكون تاريخاً "أدبياً" حقاً إلا إذا عد الأدب لا مجرد أعمال متتالية - وكان هذا دأبه - بل نظاماً متغيراً من الأشكال ومن الدالات. وعمدة جنيت فى ذلك تعريف الأدب عند الشكلايين الروس،

وكانوا غير معروفين فى فرنسا إلى أن صدر، سنة ١٩٦٥، تحت عنوان "نظرية الأدب"، كتاب جامع لأهم مقالاتهم، ترجمها تودوروف. وفى مقالة منها صدرت عام ١٩٢٧ تحت عنوان "فى التطور الأدبى"، عرف تينيانوف "الشكل" بأنه طرائق - هى القافية والاستعارة والوصف والتعابير العتيقة - تتغير "دالتها"؛ فالتعابير العتيقة مثلاً قد تكون دليلاً على الأسلوب الرفيع العالى، أو على عكس ذلك دليلاً على مقصد تهكمى. إذن، وضع تاريخ للأدب هو الاجتهاد فى الكشف عن قوانين التطور التى تحل نظاماً - أى مجموعة منظمة من الأشكال والدالات - محل نظام آخر، وفى فهمها واستيعابها. وذلك أن الأدب يتغير تبعاً للقوانين البنيوية الخاصة به، وهى التى ينبغى اكتشافها قبل العمل على ربط ذلك التطور بمجموعات أخرى من التغييرات الاجتماعية أو السياسية. والنتيجة المترتبة على ذلك هى أن سنوات التاريخ الأدبى لا يمكن بحال أن توافق سنوات التاريخ السياسى أو الاجتماعى - وهذا ما جرت عليه إلى اليوم الكتب المدرسية - بل هى تلك السنوات التى تتغير فيها دالات الأشكال، فيتغير معها نظام الأدب برمته.

ودراسات فيليب لوجون فى السيرة الذاتية والأدب الشخصى فى فرنسا نموذج من ذلك التاريخ البنىوى للأشكال الأدبية الذى جدد تاريخ الأجناس التقليدى. فقد جمع لوجون نصوصاً من حقبة واحدة، كان يُعتقد أنها من أجناس مختلفة: روايات ومذكرات مثلاً، وأثبت أن طريقة واحدة - هى الحكاية بضمير المتكلم - لها فيها جميعاً دالة واحدة؛ فهى تعين عقد قراءة خاصاً، يدعو إلى قراءة الحكاية بوصفها شهادة. وفى هذا إعادة تقسيم للجغرافيا الأدبية. أما التقسيم التقليدى إلى أجناس أو مدارس أو عصور فقد طُرح، وحل محله تقسيم تزامنى يتبين به - بشأن القرن التاسع عشر مثلاً - حقل لم ينتبه إليه أحد من قبل، مع أنه اقترن بعوائد فى القراءة وبتوقعات الجمهور، هو حقل "الأدب الشخصى". أضاف إلى ذلك أن الأعمال الأدبية الكبرى لم تعد تفصل فصلاً اعتباطياً عن أشكال الأدب الشعبى التى نقلت هى منها بعض "طرائقها" بعد أن غيرت "دالتها". فعوض أن يكون التاريخ الأدبى متحفاً لعرض روائع الماضى، ها قد صيره هذا التصور الجديد وسيلة لقراءة آليات التطور الأدبى.

النقد التكويني

ظهر النقد التكويني في فرنسا في عقد السبعين [من القرن العشرين]، واجتهد في تجاوز تناقضات التاريخ الجديد، متردداً بين التاريخ والأدب.

واستند النقد التكويني جهده في الكشف عن تاريخية خاصة بأعمال أدبية بعينها. وقد عارض هذا النقد ما جزم به جيرار جنيت من أن "العمل الأدبي شيء بالغ من الانفراد والخصوصية مبلغاً يستحيل معه أن يكون موضوعاً للتاريخ". واكتشف شساعة شيء جديد تنتظمه بنية زمنية لم يسبر غوره أحد قبل ذلك، وليس هو الأدب كما يعتقد جنيت، ولا هو "العمل الأدبي" كما يظن لانسون وأتباعه، وإنما هو "النص" (وسنصف في الفصل الخامس أسباب إحلال مفهوم "النص" محل مفهوم "العمل الأدبي"، وعواقب ذلك). وقد مكن ذلك من العدول عن اعتبار العمل المفرد أنه شيء ساكن - أي "نتاج" وسط بعينه - إلى القول بأنه مكان حدوث حركة متصلة من التحولات.

ولهذا السبب عمد النقد التكويني - الذي وضع لكى "يقف على اشتغال الكتابة حال نشوئها" (بيار مارك دي بيازى) - إلى تجديد مبادئ تحقيق النصوص التقليدية، من غير أن يعارض تقسيمه ومراحله. وهو اليوم، كما كان شأنه بالأمس، يعمل دائماً على تكوين ملف العمل الأدبي الواحد، فيجمع الخطاطات والمسودات والشذرات، ويبين ما كان يقرأه الكاتب، ويصف سياق العمل الأدبي السيرى والتاريخى، ويجمع التعليقات والاقتباسات التى وضعت على ذلك العمل. لكن النقد التكويني، إذ يقوم بذلك كله، يعيد النظر فى مسلمات النثرات المحققة كما عهدنا أتباع لانسون، وذلك أنه يحل محلها مفاهيم جديدة، مستنبطة من أحدث كشوفات العلوم الإنسانية. فهو لم يعد يتحدث عن "المسودة"، بل عن "نص قبلى"، ولا عن "الأصل"، بل عن "متناص"، ولا عن "تأثير"، بل عن "اشتغال" العمل الأدبي. وعلة ذلك أنه - مثل بارت وكثير من المؤلفين بعده - لا يسلم بأيديولوجيا أنصار تين، ومحورها أن العمل الأدبي منتج، وأن المؤلف ذو سيادة واستقلال، وأنه ربُّ عمله الأعلى. والحق أن الحديث عن "مسودات" لا يصح

إلا على شرط تصور الإبداع الأدبي أنه "نشاط إرادى واعٍ يقوم به إنسان يتعاطى [...] صناعة التعبير" (ريمون بيكار). ومتى رفض المرء هذا التصور للأدب فسوف يفضل استعمال لفظ "النص القبلى"، وهو مجموع النصوص الممكنة والمنجزة حقاً، مثل اللمسات الأولى والسيناريوهات والشذرات، وحركيتها هى التى أنتجت النص النهائى بتغييرها لمشروع الكاتب الأصلى. وأيضاً مكن إحلال مفهوم "المتناص" محل مفهوم "الأصل" من معارضة أيديولوجيا العمل - المنتوج بوصفه مجرد صورة عن واقع سبقه، بفكرة أخرى مؤداها أن الكتابة إخصاب لإحالات اجتماعية أو أدبية أو سيرية، إخصاب ينتج معانى جديدة.

لقد صيغت أشكال التاريخ الأدبى الجديدة فى القرن العشرين لإعادة النظر فى المسلمات الموروثة عن القرن التاسع عشر، بعد أن قوض أركانها تطور العلوم الإنسانية، أو لسد ثغرات تاريخ أدبى لم يوفر لنفسه الأدوات اللازمة لتحقيق طموحاته جميعاً.

الفصل الثالث

النقد من منظور المؤلف

II - الهرمنوطيقات

أعلن النقد الجديد مع بداية ستينيات [القرن العشرين] ثورة على التاريخ الأدبي، لكن ذلك لا ينبغي أن يخفى أن هذا النقد الجديد يشترك مع النقد القديم في الاهتمامات والمبادئ. فهؤلاء "النقاد الجدد" كانوا جميعاً يرومون تأسيس معارف جديدة ولغات جديدة، ولكن لم يكونوا كلهم معارضين لما سلم به التاريخ الأدبي من أن الأدب إنما يعبر عن "الإنسان برمته" وعن المجتمع، وظلت مسألة المؤلف متداولة بعد سنة ١٩٦٠، لكن من منطلقات جديدة.

وقد أدى اكتشاف اللاوعي، وتحليل علم الاجتماع الماركسي للمؤثرات التاريخية والاجتماعية الفاعلة في فكر الأفراد ومشاعرهم، وظهور ميتافيزيقا جديدة، هي الظاهراتية، إلى تجدد تصورات الذات - والمؤلف كذلك؛ فتأسس على إثر ذلك نقد تأويلي، أراد أن يقرأ في الأعمال الأدبية شيئاً آخر غير المقاصد الواعية، وأن يبرز دلالات ظلت خفية على الكاتب نفسه، ومعانى ضمنية أو مكبوتة، هي التي تعبر أصدق تعبير عن علاقة الكاتب بالعالم.

ولكل من التحليل النفسي والنقد السوسيولوجي والنقد الموضوعاتي أسس أيديولوجية خاصة، لكنها تشترك جميعها في أنها هرمنوطيقات. وكما أن "هرمس هو قائد الأرواح وأبو الهرمنوطيقا"، فكذلك الناقد؛ إذ أصبح يعلم أكثر مما يعلمه المؤلف،

"يبحث إلى الوجود ما واره الغياب أو طواه النسيان" (ستاروبنسكى). فهو يعمد إلى الدلالات الباطنية فيخرجها ليسطع عليها نور المعرفة، كاشفاً بذلك عما فى نص أعمال الكاتب برمتها من "علاقات لم يفكر فيها أو لم يردها عن وعى" (مورون).

النقد التحليلى النفسى

فرويد والأدب

اتخذ فرويد الأدب فى أول الأمر وسيلة للبرهنة على صحة نظريته فى اللاوعى؛ لأنه وقف فى بعض الأعمال الأدبية على ما يشهد على وجود ما سماه "اللاوعى": وهو الإقرار بأن فى كل واحد منا صوتاً طبيعياً قمعته الثقافة، ورغباتٍ محظورةً مكبوتة، لكنها تعود إلى الظهور فى الحلم. ففى مسرحية سوفكليس المسماة "أوديب ملكا"، قالت "جوكست": "كثير من الناس ضاجعوا فى أحلامهم أمهاتهم". ووصف مقطع من كتاب ديدور "ابن أخى رامو" رغبة المتوحش ابن البرية أو رغبة الطفل فى أن "يقتل أباه ويضاجع أمه". فمفهوم عقدة أوديب قطب رعى التحليل النفسى، وقد أطلقه فرويد على التعارض الذى يشعر به الأبناء تجاه أبويهم، وقد سماه كذلك تكريماً لسوفكليس - لأنه أول من فطن إليه - وللكتاب عامة، اعترافاً منه بأنهم "اكتشفوا اللاوعى" قبله.

والخرافة التى تناولها سوفكليس فى مسرحية "أوديب ملكا" تروى قصة "أوديب"، وهو الذى قتل أباه وتزوج أمه، وهى شاهد على تحقيق رغبة محظورة فى العالم الوهمى. ويرى فرويد أن التخيل، كالأسطورة والحلم واللعب والنكتة، لا يخضع لمبدأ الواقع. فالتخيل ميدان الإبداع الخيالى الصرف، وفيه تتحول غرائزنا الدفينة صوراً وأفعالاً. فالأدب إذن أقرب الأشياء إلى منابع الكائن اللاواعية، و"أوديب" واحد من "الأدوار الرئيسية التى تقمصتها رغبتنا". ويرى فرويد أن ذلك هو السبب فى إعجاب المحدثين بمسرحية سوفكليس، مع أنهم لا يؤمنون بالقدر. ونظرية فرويد فى الأدب - أنه الميدان الذى تتخذ فيه الرغبات اللاواعية أشكالاً رمزية - قد استطاعت أن تبين السبب

فى عالمية الأعمال الأدبية، وذلك أنها تجيب عن سؤال حير التاريخ الأدبى. فقد أشار ماركس فى مقدمة كتابه "نقد الاقتصاد السياسى" إلى أن "الصعوبة ليست فى فهم كيفية اقتران الفن والملحمة عند اليونان ببعض أشكال التطور الاجتماعى، بل الصعوبة فى فهم السبب فى أن ذلك الفن وتلك الملحمة لا يزالان إلى اليوم مصدر متعة فنية لنا".

وقد وطأ فرويد الطريق للإجابة عن تلك المسألة؛ فالنظرية التحليلية - التى بناها من قبل أنها اتخذت الأدب مطية - قد أسهمت بعد ذلك فى تطور النقد. ويبدو لنا أن أهم إسهامات التحليل النفسى فى قراءة النصوص الأدبية هو تقنية التفسير التى ابتدعها فرويد.

لقد استطاع فرويد أن يوضح نصوصاً ظلت ملتبسة إلى عهده؛ لأنها مبنية على الإضممار والحذف، مثل النكت وفلتات اللسان، أو لأن مادتها صور بلا كلمات، مثل الحلم الملغز. وطريقة فك الرموز هذه تنطبق أيضاً على النصوص الأدبية المتضمنة للبياضات والثغرات، مثل مسرحية "هاملت" لشكسبير.

وتكشف المقارنة بين مسرحية "هاملت" ومسرحية "أوديب ملكا" أن "الكبت فى حياة بنى البشر العاطفية فى تنام مطرد منذ قرون". فالمادة المعالجة فى المسرحيتين واحدة، إلا أن الرغبة المتأصلة فى الطفل قد عمل على إظهارها النص اليونانى، وظلت فى مسرحية شكسبير مكبوتة خفية. ومسرحية "هاملت" مثال للنص المخروم الملىء بالبياضات وبالصمت واللبس، وذلك أنه "لا يفصح عن شىء من الأسباب والدواعى" التى تفسر "تردد هاملت" فى تحقيق ما أنيط به من رغبة فى الانتقام. أما مسرحية "أوديب ملكا"، فلن يأتى الأدب بمثل ما فيها من رموز، وذلك أن الرقابة اشتدت وطأتها، فاقتضت قراءة هذه المسرحية وفك رموزها طريقة تأويلية قادرة على أن تكشف فى تعاقب الدوال عن مدلول خفى باطن، فتخرجه إلى النور. فالتنبه إلى اللبس المحيط بكل ما فى النص من كلمات وصور ووضعيات سردية هو وحده كفيل بالكشف عما يخلفه نشاط اللاوعى من آثار.

وقد أطلق على هذا المنهج فى القراءة اسم قراءة الأعراض؛ لأنها جعلت من نص العمل الأدبى محل تشكيل التوافقات، تماماً كما هو شأن الأعراض: تخفى وتكشف فى آنٍ معاً رغبة لاواعية. وقد افترق بها النقد الأدبى؛ لأنها نجحت فيما فشل فيه غيرها من التأويلات، وبهذا النمط من القراءة عالج جوليان غراك إحدى مسرحيات راسين، هى تراجيديا "بايزيد"، وكان النقد التقليدى قد أشار إلى ما فيها من الصعوبات؛ وذلك أن الأسباب التى دفعت بـ"مراد" إلى قتل "ركسانة" و"بايزيد" غير واضحة. قالت مدام دى سيفينى: "ولا يستطيع الكشف عن دواعى هذه المجزرة الكبرى أحد"، إلا عندما يتضح له أن نص المسرحية يوحى أكثر مما يفصح، وأن فى تراجيديا راسين هذه "هالة من الأمور المكتومة، وشحنة من اللاوعى موحى بها ومحددة" (نقلا عن "حول بايزيد"، الصادر عام ١٩٤٤، فى "اختيارات"). والتأويلية الفرويدية، من شدة عنايتها بما فى النص من صمت ومن التباس، تفك الألغاز، وبذلك تساعد فى قراءة الأعمال الأدبية قراءة وجيهة.

ولفرويد إسهام آخر فى باب النقد الأدبى، هو تحليله لما سماه "اشتغال الحلم"؛ وذلك أنه كشف أن للحلم نحواً شبيهاً بالطرائق الشعرية. وأعظم وسيلتين لتصوير الرغبة اللاواعية عن طريق الحلم هما التكتيف والنقل. فأما التكتيف، فيجمع فى صورة واحدة من صور الحلم عناصر شتى متفرقة فى الزمان والمكان، وله نظير فى نظام اللغة، هو الاستعارة. وأما النقل، فهو أن تُنقل الشحنة العاطفية المقترنة فى ذهن الحالم بتمثل بعينه من هذا التمثل إلى تمثّل آخر مصاقب له، غير أنه لا دلالة له فى الظاهر، وله نظير، هو ما يسمى الكناية. وقد أوضح اللسانيون - أمثال ياكبسن وبنفست - وجه القرابة بين ذينك النظامين الرمزيين، نظام اللاوعى ونظام اللغة الشعرية. وخلص بنفست إلى أن فرويد له الفضل فى تيسير "إدراك البنيات الفاعلة فى الأسلوب ومكوناتها العاطفية".

ولئن كانت القراءة - التأويل التى يقوم بها فرويد تعنى عناية خاصة بالذال، فإنها لا تقصر نفسها فى حدود النص، بل استمرت تعلق العمل الأدبى بشئ آخر خارج عنه، هو شخص المؤلف وحياته، وهو ما جرى عليه التاريخ الأدبى قبلها. فقد أكد فرويد،

فى معرض حديثه عن مسرحية "هاملت"، أن "ما يتكشف لنا فى هاملت إنما هو حياة الشاعر النفسانية وحسب"، وأنه "لا بد أن حادثاً واقعياً دفع بشكسبير إلى كتابة هاملت". وقد وجد مصداق هذه القضية فيما كتبه جورج براندس عن شكسبير؛ إذ أثبت أن تلك المسرحية ألفها صاحبها سنة ١٦٠١ بعيد وفاة والده.

إذن، يبحث النقد الفرويدى دائماً عن أصل العمل الأدبى فى حياة الكاتب، ويتبنى ما سلم به سانت بوف من أن العمل الأدبى يعبر عن الإنسان برمته؛ غير أن هذا النقد قد جدد طريقة تصور الصلة بين حياة المؤلف والعمل الأدبى، كما يتضح ذلك مع شارل مورون ونقده النفسانى، وهو من بين جميع التطبيقات الممكنة للتحليل النفسى على الأدب أبلغها مدى وأكثرها تعمقاً، لتجاوز النقد السيرى واقتراح نموذج جديد لتفسير العمل الأدبى من خلال حياة المؤلف.

شارل مورون والنقد النفسانى

ابتدع مورون عام ١٩٤٨ مصطلحاً جديداً، هو "النقد النفسانى"، داعياً إلى إعطاء المنظور النقدى الأولوية على المنظور السريرى عندما يراد تطبيق التحليل النفسى فى قراءة الأعمال الأدبية، ومندداً بطغيان التحليل النفسى الطبى واكتساحه حقل النقد الأدبى، ومن الذين يلمح إليهم مارى بونايرت فى ما كتبتة عن إدغار ألن بو، ورونى لافورغ فى نقده لبودلير، وكان هذان المؤلفان قد اجتهدا فى تحديد معالم عصاب عند بو وعند بودلير، وذلك بمعالجة أعمالهما على أنها مادة كلامية شبيهة بالتداعيات التى تصدر عن المحللين على أريكة المحلل النفسانى. ويُلَمَّح أيضاً إلى أصحاب السيرة النفسانية؛ لأنهم يسلمون بأن العمل الأدبى برمته تحكمه صراعات الطفولة، وذلك موافقة للمبدأ الذى قرره دومنيك فرنندين، وهو: "هذا العمل من ذلك الطفل". وقد كان مورون من الساعين إلى أن يكون للأدب المقام الأول؛ فلذلك نهى عن تقليد الدراسات المتبنية للتحليل النفسى الطبى؛ لأنها تطَّلَع على تفاصيل سيرة الكاتب قبل أن تقرأ نصوصه، ودعا إلى قراءة الأعمال الأدبية جميعها أولاً، ثم الاطلاع بعد ذلك على سيرة

الكاتب على سبيل الاستقصاء، لكن على ضوء الحقائق المكتشفة في أعماله الأدبية. وقد وصف مورون نقده النفساني وصفاً دقيقاً في كتابه "من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية"، الصادر عام ١٩٦٣، بعد أن حاول ذلك أولاً في كتابه "اللاوعي في أعمال راسين وحياته". فالقراءة "الطافية" المتنبهة إلى التفاصيل التافهة، إذ ترص نصوص الكاتب الواحد جميعها، تُمكن الناقد من كشف ما في العمل الأدبي من تكرار غير مقصود وغير مفكر فيه لمجموعة أمور، مثل الصور البلاغية و"الاستعارات" أو الأوضاع "المستحوذة": فتلك جميعاً عناصر هيكلية متى قرن بعضها إلى بعض كشفت عن "أسطورة شخصية"، أي عن قوى متصارعة، هي أصل العمل الأدبي.

ولعل ذلك الصراع قد أوجته حوادث من حياة الكاتب، لكن لا يحسن البحث فيها إلا في مرحلة لاحقة، للتثبت من صحة القراءة - التأويل، ولإدراك مداها العاطفي على ضوء العمل الأدبي.

لقد قلب منهج مورون رأساً على عقب مجموع مسلمات النقد التقليدي. وهو، عندما دعا إلى قراءة تراجيديات راسين جميعاً على أنها مسرحية واحدة، قد شوّش عن قصد ملامح الشخصيات والأحوال الخاصة بكل مسرحية على حدة، ليبرز دافعاً ثابتاً، هو تحقيق رغبة وحيدة في صور شتى. ورص النصوص المختلفة الذي يدعو إليه مورون أشبه شيء بالتكثيف؛ فترى "هرميونة" و"ركسانة" تنضممان إلى "أغريبينة" و"فيدرة"، فتتكون منهن جميعاً صورة وحيدة للأم المهيبة. ويسوغ تلك المقارنة بينهن موقعهن المتشابه في حالة مستحوذة على مسرح راسين، هي أن رجالاً يحار بين امرأة شبقية وعشيق حنون، وتلك حال "بيروس" مع "هرميونة" و"أندروماكة"، و"نيرون" مع "أغريبينة" و"جونية"، و"بايزيد" مع "ركسانة" و"أتليدة"، و"هيبوليت" مع "فيدرة" و"أريسية". فترى الرجل يجتهد في الخلاص من الأولى وخطب ود الأخرى. لكن نيل الابن استقلاله ورجوليته يقتزن دوماً بعودة الأب. وكان أول ظهور للأب في تراجيديات راسين في مسرحية "متريدات"؛ عندئذ انتقلت الطاقة العدوانية من الأم إلى الأب، وأضحى مع توالى المسرحيات أشد توعداً؛ حتى إنه اتهم الابن ورمى به في قبضة الأم الرهيبة؛ فقد اتهم "تيزي" ابنه "هيبوليت"، وأسلمه إلى "فيدرة". ويوضح شريط

تراجيديات راسين ما أل إليه صراع قوى متناحرة، ويمكن من استخلاص "أسطورة شخصية" من الأحوال المستحوذة على مسرح راسين؛ و"الأسطورة الشخصية" هو الاسم الذى أطلقه مورون على الخطاطة الأوديبية التى وقف عليها فى تراجيديات راسين، وعلى مختلف صورها من مسرحية إلى أخرى؛ وخلصتها أن الابن عندما يتخلص من الأم يكتشف أن رغبته داخلية فى باب المحرمات؛ عندئذ يحس بالذنب ويريد أن يعاقب نفسه، وقد بلغ ذلك الإحساس ذروته إبان مسرحية "فيدرة".

وفى هذا الصدد بالذات يختلف النقد النفسانى عن شكل آخر من أشكال النقد التحليلى النفسى، هو ذاك الذى يبحث فى النصوص الأدبية عن النمطية التى يتجلى فيها اللاوعى الجماعى، ومن أصحابه يونغ وتلميذه شارل بودوان وأوتو رنك، وهو صاحب مقالات بحث فيها لازمة مضاعف البطل أو ولادة البطل، أو فرويد أحياناً، لاسيما فى مقالته فى "موضوعة الصناديق الثلاثة" المنشورة عام ١٩٣٣ فى كتابه "مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي". فهؤلاء جميعاً جعلوا فى مرتبة واحدة بعض الخرافات والحكايا الشعبية والأساطير والأعمال الأدبية؛ لأنها تضم لازمات متشابهة. وفى هذه الصور الرمزية قرأوا الإنسان الكلى، لا إنساناً بعينه. أما مورون، فعلى العكس، لا يهتم بالصورة النمطية للأم الرهيبة فى مسرح راسين، بل يقرأ جماع أعمال الكاتب الواحد ليكتشف فيها "الأسطورة الشخصية" الخاصة به ويصفها.

من سانت بوف إلى مورون، الحياة والعمل

منهج مورون منهج بنيوى وتكوينى أيضاً؛ فقد تتبع مغامرة الرغبة فى نص تراجيديات راسين، ثم اندفع يبحث فى حوادث حياة الكاتب عما أوجج صراع القوى المتناحرة التى "تحرك العمل الأدبى من داخله"، فتكسبه انسجامه ووحدته؛ فعنى فى الجزء الثانى من كتابه بالنظر فى حياة راسين، واكتشف أن عشقه للمسرح قد عارضته مؤسسة بور رويال، وأصحاب بور رويال هم الذين كفلوا راسين؛ إذ كان يتيم الأم. فوقع مورون على حادثين: أولهما انفصال راسين عام ١٦٦٣ عن بور رويال

واعترامه أن يؤلف مسرحيات، خلافاً لكل حكمة وحذر. وثانيهما تركه التأليف المسرحي عام ١٦٧٧ بعد ظهور مسرحية "فيدرة". وهذان الحادثان يشهدان على ما عاشه راسين من صراع عنيف دائم، متأرجحاً بين ما يجب عليه من العرفان لبور رويال، وبين عشقه للمسرح. فمن الممكن إذن أن يكون الابن العاشق الذي يظهر على خشبة المسرح هو مضاعف المؤلف و"رغبته الأثمة في تأليف التراجيديات". وقد استدل مورون على ما رآه من توافق بين بنيات الأعمال الأدبية وبنيات حياة المؤلف برسالة كتبها راسين أيام شبابه، يصف فيها هذا الشاعر المسرحي مشهداً أثر في نفسه. لقد رأى في ليلة عيد بمدينة نيم طلعة شابات تحلقن حول مدفأة ساطعة أنوارها سطوعاً بدت به الأوجه كأنها حلم لا حقيقة، وأضاف راسين أنه كان وقتئذٍ في صحبة شيخ راهب "لايستحسن الضحك؛ فالشوق الذي أيقظته رؤية تلك الحسنات وعشق المسرح - ويتجلى في استعذاب ما في المشهد المذكور من مخايل الحلم - قد اجتمعاً معاً، والتبس أحدهما بالآخر، فكانا في آنٍ واحد حلاًلاً وحرماً، مباحين ومحظورين، لوجود الراهب المترمت صحبة الشاعر الشاب؛ أضف إلى ذلك كله أن الرسالة والحادث الذي تحكيه قد وقعا عامين قبل قطيعة الشاعر مع بور رويال واعتزامه التأليف في المسرح.

يتضح بهذا المثال أن مورون يقيم بين حياة المؤلف والعمل الأدبي ضرباً من السببية، غير ذلك الذي أقامه النقد السيرى. فحياة المؤلف متصلة بالعمل الأدبي لا بصلات سطحية ولا بمشابه جزئية منفصلة، بل "بطرق لاواعية أساساً"، من خلال الاستيهامات. فالصدى الباطنى الذى خلفه فى نفس الشاعر هذا الحادث الواقع بمدينة نيم، أى قيمته العاطفية، وعلى ذلك يشهد نص الرسالة ونص المسرحيات؛ إذ ذُكرت فيها ليالٍ مثل تلك الليلة - كالليلة التى ظهرت فيها "جونية" لـ"نيرون" فى مسرحية "بريتانيكوس" - هو الذى تُقاس عليه عندئذٍ أهمية الحادث المذكور. ولذلك تغيرت طريقة كتابة سيرة الكاتب، وإن يُترك بعد لهذه "الأنثربولوجيا الكسولة العامة" (ستاروينسكى) وحدها أن تقرر أهم الحوادث فى حياة المؤلف، بل لابد أن ينظر فى الحوادث الدقائق وفى التفاصيل التافهة فى الظاهر، متلماً ينظر فى الحوادث الكبار كالوفاة والزواج والخصومة، وذلك متى أمكن الاستدلال على أن لها صدًى استيهامياً. فالحقائق

الخارجية التي قال بها سانت بوف صار يناقضها شكل آخر من أشكال الحقيقة، هو حقيقة التخييل؛ مما يبطل ما كان يراه سانت بوف من تضاد بين صدق الشهادات ووثائق الأرشفة وبين أكاذيب العمل الأدبي أو أقنعتة.

وقد برهن النقد النفساني، بالإضافة إلى ذلك، على أن لاوعي الكاتب إذا كان حقاً هو أصل العمل الأدبي - وهو في مثال راسين العلاقة بينه وبين بوررويال، وقد استحال في ذهنه صورة أخرى من صور الأم الرهيبة - فالعمل الأدبي على عكس ذلك هو الذي يبين اللاوعي ويصوغ الصراع في شكل بعينه، وذلك أن مورون يرى أن كتابة العمل الأدبي "سيرورة لاواعية لمعرفة الذات"، وأنها تقابل "تعثرات الحياة". فبالعمل الأدبي كله تكتسب الحياة برمتها معنى، وهو الذي يبرز استمرار مأساة لاواعية تخفيها تقلبات الحياة، ويدمج حوادث الحياة في مجموعة دالة. ينبغي إذن أن تُقرأ الحياة على ضوء العمل الأدبي، لحل بعض ألغازها.

مثال ذلك أن انقطاع راسين عن التأليف المسرحي بعد مسرحيته "فيدرة"، وهو الذي عده مؤرخو الأدب "أحد الألغاز التي عجز عن فكها التاريخ الأدبي" (ريمون بيكار)، قد بين مورون أنه يجب تأويله انطلاقاً من العمل الأدبي. وذلك أن تبرير انقطاع راسين عن المسرح بالدسياسة التي حاكها برادون وبتزهد راسين تبرير غير كاف؛ إذ لا يخفى أن شهرة برادون لم تحط من مكانة راسين عند الملك، وأن مسرحية "فيدرة" قد أصلحت ما بين راسين وأرنو الجئسن^(١)، وأعلن ذلك الصلح على الملأ، وكان من شأنه أن يفيد راسين أن المسرح والتزهد أمران غير متناقضين. فهذا الانقطاع الذي يصعب رده إلى سبب ظرفي، يبدو أنه صدق في حياة المؤلف للتضحية التي ضحتها "فيدرة"، وهي من الشخصيات التخيلية، بغرام أقرت به وأعلنته على الملأ بوصفه غراماً محرماً، وذلك في المسرحية المسماة باسمها. ففعل هذه المسرحية، متى وضعت في موضعها من مجموع مسرحيات راسين لتتبع ما آلت إليه رغبة راسين اللاواعية،

(١) نسبة إلى "كرنليوس جئسن"، معلم لاهوتي هولندي، قتله الطاعون سنة ١٦٣٨. اشتهر بكتابه "الأغسطيني"، بسط فيه مذهب القديس أغسطين. (المترجمان)

تجسد انتصار الأنا الأعلى في نهاية الصراع؛ فيكون تأويل انقطاع راسين عن المسرح هو أنه نكوص عصابي، حدثه وفجأته شاهدان آخران على دلالاته اللاواعية. وهذا التوضيح الذي فك غوامض حادث من سيرة المؤلف، بواسطة قراءة الأعمال برمتها وتأويلها، يقلب رأساً على عقب مسلمات النقد السيرى والسيرة النفسانية، ويبين أن العمل الأدبي "يُلد أباه" (سارة كفمان).

مصير النقد النفساني

رأينا في النقد النفساني صيغة جديدة لمساءلة النصوص ومساءلة علاقة العمل الأدبي بحياة المؤلف، وبحناً مفيداً في الأشكال التي يتخذها التخيل وقواه وتنكشف في الإبداع الأدبي. لكن يحق لنا أن نعيب عليه ما عاب عليه جيرار جنيث في مقالة له (في "صور I")، وهو أن "مسلماته الأبيستمولوجية ذات نزعة وضعية" تجعله شبيهاً - أكثر مما يود مورون نفسه - بـ"الاختزال" الذي نجده في النقد القائل بالحتمية.

لقد استعمل مورون في قراءة راسين معرفة مسبقة: استخدم جهاز المفاهيم الفرويدية برمته - وقد أوجزنا ذلك في عرضنا - ومنهجاً لفك المعنى هو أيضاً موروث عن فرويد. فقرأ مسرح راسين قراءة بنيوية، راصاً تراجيديات راسين كما رص فرويد "تيمون الأثيني" و"هاملت"، ليبين العودة المستحوذة للزمن النفور من الجنس، من مسرحية إلى أخرى. وما أخذه مورون عن فرويد إنما هو عنده ضمان للعلمية والموضوعية. فقد استعمل المعرفة التحليلية النفسية بوصفها شبكة وحيدة لقراءة النصوص، واعتبر مكتشفات القراءة البنيوية أموراً "موضوعية"، وأنها ليست "تعليقاً". لكن البنية إنما تُبنى أكثر مما تدرك؛ فهي نتيجة تقطيع الناقد لنص العمل الأدبي، والناقد يقرأ النصوص غير مجرد من مسلمات أيديولوجية ومن معرفة مسبقة، وإنكار ذلك قد يُسقط النقد في الوثوقية. ويبدو من الأفضل اعتبار النقد النفساني لغة نقدية كغيرها من اللغات، لا أكثر حياداً ولا أكثر موضوعية منها، وأنه ليس منهجاً تحليلياً علمياً للنصوص الأدبية.

وقد اجتهدت أشكال أخرى من النقد المبني على التحليل النفسي (سنعرضها في الفصلين الخامس والسادس) في تجاوز النقد النفساني عند شارل مورون، ولم تلجأ إلى حياة الكاتب، بل إلى "لاوعي النص"، وهي إلى ذلك تحلل الدال، وهو ما لم يعبأ به مورون، وتأخذ في عين الاعتبار لاوعي القارئ، لتوضح وتؤول كيف يشغل لاوعي النص.

النقد السوسولوجي

فرويد أم ماركس؟

رأينا أن التحليل النفسي قد أسهم في تطور النقد بكشفه عن كليات دالة، فيما كان التاريخ الأدبي التقليدي لا يرى إلا تشابهات جزئية وحسب، لكن هذه الطريقة في التفسير الشامل ليست حكراً على التحليل النفسي، بل هي من سمات العلوم الإنسانية جميعاً في القرن العشرين، لاسيما علم الاجتماع الماركسي النزعة. فالنقد الذي يرى أن مهمته التفكير في الصلة بين الأدب والواقع مخير بين نموذجين لتفسير الظاهرة الأدبية، هما المقاربة التحليلية النفسية والمقاربة السوسولوجية، والذي عليه أن يجزم فيه هو الدور الذي تضطلع به في الإبداع شخصية المؤلف اللاواعية، وواقعه من حيث هو كائن اجتماعي طرف في التاريخ وفي علاقة مع غيره من الناس. فهل الفن، كما يفترضه فرويد، عالم وهمي يتسع فيه للكاتب أن يعود كائنًا طبيعيًا حرًا في أن يحقق في الخيال رغبات يئس من تحقيقها في الواقع؟ أم هو صورة من صور الكلام العمومي، كما يرى ذلك الداعون إلى نقد إنسي المنحى، أمثال بول بنيشو وجماعة السارترين الداعين إلى "التزام" الأدب؟

أما تفضيل النقد السوسولوجي وتبنيه، فمبرره أحياناً هو قدرة علم الاجتماع على أن "يثبت أن حياة الأفراد العاطفية والثقافية لها دلالة موضوعية ذات طابع تاريخي واجتماعي" (لوسيان غولدمان). إذن، امتد علم الاجتماع إلى ما هو من قبيل الفردي الخاص، ويتجلى ذلك في كتاب روني جيرار المسمى "الكذب الرومنسي والحقيقة الروائية".

ففى "مذكرات سائح"، لصاحبه ستندال، جملة تنص على أن "الحسد والغيرة والحقد العاجز" كلها "مشاعر حديثة". فاقترح جيرار، انطلاقاً من ذلك، تحليل الرغبة ومعيناتها التاريخية والاجتماعية تحليلاً قائماً على قراءة الروايات، من سرفنتيس إلى بروسى إلى دوستوفسكى. فالروايات جميعاً لا تخلو من إبراز الطبيعة المحاكاتية للرغبة، وذلك أن أهم ما تختلف فيه مجتمعات النظام الفيوالى القديم عن المجتمع المنبثق عن ثورة ١٧٨٩ هو أن المسافة الفاصلة بين المحاكى والنموذج قد تغيرت: كان النموذج فى زمان "دون كيخوته" بعيد المنال، فصار بعد ١٧٨٩ نداءً مساوياً؛ إذن صار منافساً يُحسد أو يغار منه أو يُحقد عليه.

ومع ذلك يمكن رفض الاختيار بين فرويد وماركس، واعتبار العمل الأدبى أنه ليس ذا مدلول واحد؛ ففيه تلتقى دلالات متعددة، تاريخية واجتماعية ونفسانية وميتافيزيقية، وهو ينسج بعضها مع بعض. والقراءة المتعددة وحدها قادرة على إظهار تلك الدلالات؛ لأنها تستعمل لغات نقدية مختلفة.

النقد السوسولوجى: محاولة تأويل تاريخى واجتماعى للأعمال الأدبية

أكبر ممثل فى فرنسا لسوسولوجيا الأدب هو لوسيان غولدمان، مؤلف كتابى "الإله المتستر، دراسة للرؤية المساوية فى "تأملات" باسكال ومسرح راسين" (١٩٥٥)، و"لأجل سوسولوجيا الرواية" (١٩٦٤). وسوسولوجيا الأدب تستحق أن تدخل فى مصاف النقد التأويلى؛ لأنها كالنقد التحليلى النفسانى تتوخى فهم العمل الأدبى عوض اعتباره مشروعاً حققه المؤلف عن وعى. فغولدمان لا يكتفى البتة بما فى النصوص من المضامين الصريحة ومن الحوادث ومن الشرائح الاجتماعية الممثلة فيها، ويؤكد أن العمل، فلسفياً كان أم أدبياً، لا يمكن الوقوف على دلالاته الموضوعية إلا بوضعه فى سياق التطور التاريخى والحياة الاجتماعية. وهذا المعنى الموضوعى قد يناقض الفكرة الواعية التى صرح بها المؤلف. فإذا كان ديكارت مؤمناً، فإن العقلانية الديكارتية ملحدة، ولذا صرح بأنه من أنصار النظام الملكى، غير أن فكتور هيجو قد فطن إلى أن "مؤلف هذه الأعمال الكثيرة العجيبة من طينة الكُتّاب الثوريين، شاء ذلك أم أبى".

فالكاتب إذن لم يعد هو ذلك الوسيط "الواقعي الضروري" بين المجتمع والعمل الأدبي، بل حل محله فى هذه الوظيفة مفهوم جديد، هو مفهوم "رؤية العالم"، ويسلم أن العمل الأدبي يعبر عنها من غير أن يكون مؤلفه واعياً بها. وقد عرف غولدمان "رؤية العالم" بأنها "مجموع الطموحات والمشاعر والأفكار التى يشترك فيها أفراد مجموعة واحدة (هى فى الغالب طبقة اجتماعية واحدة)، ويباينون بها غيرهم من المجموعات". والظاهر للوهلة الأولى أن مفهوم "رؤية العالم" عند غولدمان لا يخالف ما سماه بنيشو "الأيديولوجيا" أو "الأخلاق"، وقد وصفناه فى الفصل السابق. لكنهما يختلفان فى أن رؤية العالم "ليست واقعاً ميتافيزيقياً أو افتراضياً صرفاً"، وذلك أن "أخلاق" العصر الذهبى (القرن السابع عشر) إنما هى "مجادلات" فى طبيعة البشر وتراوحها بين الخير والشر، "مرافقة لصراعات التاريخ الحقيقية ومؤججة لها". أما "رؤى العالم" فهى "تعبير نفسانى عن الصلة القائمة بين بعض المجموعات البشرية وبين محيطها الاجتماعى والطبيعى". وهى شاهد على توافق بين فكر وسلوكات، ويعبر عنها فى ميدان الأدب "بإبداع عالم ملموس من الكائنات والأشياء بواسطة الكلمات".

ليست رؤية العالم إذن مسلمة تجريبية مباشرة، بل هى مفهوم استخلصه الناقد من وقوفه فى حقب الواقع على حقبة بعينها، ليبرز حوادث متزامنة فيها، ويربط بعضها ببعض.

أما "الرؤية المساوية"، فقد احتاج غولدمان فى تعريفها إلى أن يربط ثلاث حوادث بعضها ببعض من الحقبة الممتدة بين سنتى ١٦٣٢ و١٦٧٧، وهى: تأليف راسين لتراجيديات الرقص، واعتزال بعض أبرز شباب ذلك العهد - مثل المحامى أنطوان لومتر - فى دير بور رويال دى شان، وتأليف باسكال لكتابه "التأملات"، وفيه أن الإنسان كائن مفارق لأن أصله من اجتماع وتنافر لنزعات متضادة، مثل العظمة والخسة أو الضعف والقوة. إذن تعكس "الرؤية المساوية" أزمة عميقة فى العلاقات بين الإنسان، أو بين بعض الناس، وبين العالم الاجتماعى أو الطبيعى. والعالم مبهم غامض وملتبس فاسد، أو على الأقل هو يتبدى كذلك لكل من يعيش بأعين الله، وتحول تطلعاته إلى قيم المطلق

والوضوح دون رضاه بما يرضاه غيره من عامة الناس من واقع سماته التجزؤ واللبس. والتحليل التاريخي يكشف أن الرؤية المساوية أو الأيديولوجيا الجنسية - وقد صارتا شيئاً واحداً في القرن السابع عشر - قد انتشرت بين أفراد فئة اجتماعية واضحة المعالم، مكونة من نبلاء الكساء، والبرلمانيين، وكبار الموظفين والمحامين، ووضعية هذه الفئة مفارقة إذا قيسَت بالدولة الملكية؛ إذ هي تناهضها، غير أنها خاضعة لها خضوعاً اقتصادياً، ولا يمكنها أن تطلب تغييرها تغييراً كاملاً. فنتج عن ذلك موقفان كان لهما نصيب في تكوين صورتين من الجنسية: أحدهما سمته "رفض العالم"، ويؤدي إلى الاعتزال في دير بورويال والتخلي عن أية وظيفة كنسية أو دينية، وهو العلة في سلوك "جونيه"، إحدى بطلات راسين في مسرحية "بريتانيكوس". أما الموقف الثاني، وهو موقف "رفض العالم والعيش فيه"، فمثاله سلوك بسكال في آخر سنوات حياته؛ فقد اكتشف مساحة الدويري^(٢)، وأنشأ مقالة للنقل بالعربة بثمان زهيد، وكان يكتب في الوقت نفسه كتابه "التأملات".

وبناء كلية دالة بربط حوادث متزامنة بعضها ببعض، وباستعمال التحليل التاريخي، من شأنه أن يساعد على فهم بنية الأعمال الأدبية ودلالاتها. فغولدمان يقرأ تراجيديات راسين على أنها تراجيديا واحدة، ويرى أن "بيروس" و"أورست" و"هرميونة" و"نيرون" و"بريتانيكوس" و"أنتيوخس" و"تيزي" و"هيبوليت"، يشتركون جميعاً في سمات، هي أنهم يريدون أن يُخَانُوا ويُخَدَعُوا، وأنهم مزيفون، وأن الوعي الخلقى منعهم لديهم: فهم إذن صور العالم الفاسد. ويقابلهم أمثال "أندروماكة" و"جونيه" و"تيت" و"بيرينيسة" و"فيدة": فهؤلاء يَتميزون بتطلعهم إلى الشمول والمطلق، وبرفضهم للمساومة، وهم مثال الإنسان المساوي. أما "هكتور" في مسرحية "أندروماكة"، وشخصيتا "الشمس" و"فينوس" في مسرحية "فيدة"، وأيضاً "رومة" في مسرحية "بريتانيكوس"؛ فكلها نموذج الإله المتستر الذي تقول به الأيديولوجيا الجنسية، المتفرج على أفعال البشر. فمسرح راسين مبنى

(٢) هو خط منحني ترسمه نقطة في دائرة تُخرج على سطح مستو. (المترجمان)

على عناصر الرؤية المساوية الثلاثة هذه؛ فهو إذن خير مثال لما فى المفارقة من قيمة إنسانية وأخلاقية. فهذه "فيدة" تريد تحقيق اتحاد المجد والوله، واتحاد الحقيقة والحياة؛ غير أنها اضطرت إلى الإقرار بأنه من الوهم الظن أن الإنسان يمكن أن يعيش فى العالم بلا اختيار ولا تنازل؛ فلذلك خلخلت نظام العالم خلخلة عميقة.

ها أنت ترى أن منهج غولدمان يجعل من العمل الأدبى "عبارة مصغرة عن العالم الذى نشأ فيه"، أى "موجزاً رمزياً من القانون الجماعى السائد فى الوقت وفى الوسط الثقافى اللذين أنتجاه" (ستاروينسكى). فجوهر هذا المنهج هو نظرية "العمل الأدبى - المرأة"، ويرى غولدمان أن الإبداع الأدبى "إبداع عالم بنيته تناظر البنية الجوهريّة فى الواقع الاجتماعى الذى كتب فيه ذلك العمل الأدبى" ("لأجل سوسولوجيا الرواية").

والاعتراض على منهج التحليل هذا سهل، كأن يُقال: إذا صح أن العمل الأدبى يعكس البنية الاجتماعية، فلم لم ينتج كتاب العصر الواحد والفئة الاجتماعية الواحدة جميعاً عملاً أدبياً واحداً؟ وما العلة فى أن بعض الأعمال الأدبية عوض أن تعكس الواقع السائد تعتمد إلى إنكاره فى صور شتى، مثل "الفضيحة والمعارضة والتهكم والإهمال" (ستاروينسكى)؟ وعملية الإنكار هذه - وكثير من كبريات الأعمال الأدبية الحديثة متسم بميسمها - تقودنا إلى إعادة النظر فى صلة الأدب بالواقع، وذلك أن "لغة العمل الأدبى ولغة الثقافة السائدة ليس جوهراً واحداً، اللهم إلا أن يكون "الأدب لعبة منظمة بقواعد فى مجتمع منظم بقواعد". أما جان ستاروينسكى، فيرى أن حدود النقد السوسولوجى تكمن فى عدم تعميمه، وذلك أن مسلمته بأن العمل الأدبى مرآة عاكسة لا تصدق إلا على قلة قليلة من الإنتاج المكتوب، أى أنها تصدق على الأساطير البدائية والحكايات الشعبية أكثر من صدقها على الأعمال الأدبية؛ لأنها فى معظمها تقيم مع الأدب الذى تقدمها والمجتمع المحيط بها "علاقة خلافة جدالية".

النقد الموضوعاتى

أصالة النقد الموضوعاتى

ظهر النقد الموضوعاتى فى الوقت الذى ظهر فيه النقد التحليلى النفسى والنقد السوسىولوجى؛ فكتاب جان بيار ريشار "الأدب والإحساس" قد صدر سنة ١٩٥٤، وهى السنة التى ناقش فيها شارل مورون أطروحته، وعنوانها "اللاوعى فى أعمال جان راسين الأدبية وفى حياته". لكن ينبغى تمييز النقد الموضوعاتى عن غيره من أشكال النقد التأويلى. فهو النقد الوحيد الذى لا يتبنى المسلمة التى يسلم بها التاريخ الأدبى والنقد الجديد التحليلى النفسى والسوسىولوجى، ومفادها أن الأدب تعبير عن الإنسان أو عن المجتمع والتاريخ. ويرتكز هذا النقد على تصور جديد للأدب، موروث عن الرومنسية، بعد أن وسعه بروسى فى "خلافاً لسانت بوف" وفى "البحث عن الزمن الضائع"، وهو أن العمل الأدبى ليس تعبيراً عن شىء موجود قبله، ولا انعكاساً لخبرة بالعالم سابقة، بل هو فى جوهره إبداع وكشف لمعان مجهولة خفية.

يرى بروسى أن الصلة التى يقيمها الكاتب بينه وبين اللغة تجعل من العمل الأدبى محل اختراع الذات أكثر مما هو محل تعبير عن الذات، وذلك أن الكاتب الحق هو ذاك الذى ينبذ "الكلام اليومى" و"العبارات المتداولة، ويرفض ما يوحى به إلينا ما أخذناه عن الآخرين - وعن أسوأ الآخرين - عندما نريد الحديث عن شىء من الأشياء؛ لأن ذلك كله لا يكشف لنا من الواقع سوى "معرفة متواضع عليها"، ينبذ ذلك "لكى ينزل [...] إلى تلك الأعماق الهادئة التى يختار فيها الفكر من الكلمات ما يعكسه برمته". فالكتابة إذن متميزة عن اللغة المشتركة، ولذلك تُمكن الكاتب من "إدراك جديد لكيانه المفكر" (جورج بولى)، وذلك أن "الأنا العميق" عند الكاتب ليس هو البتة "أناه الاجتماعى" المعروف من سيرة حياته (بروسى فى "خلافاً لسانت بوف"). فالعمل الأدبى ليس إذن نتاج واقع موجود قبله ولا انعكاساً له، بل هو أصل وحادث، وقد عرفه ستاروبنسكى بأنه "مسار أو نسق من علاقات متغيرة، أقامتها اللغة بين وعى مفرد والعالم".

ويرى ستاروبنسكى أن "كتابة روسو أسلوب خاص من أساليب الوجود فى العالم". وبدا له أن خطاطة تركيبية وحكاية مهيمنة هى البنية الغالبة التى من خلالها "يتأول روسو نفسه ويتأول بها العالم وموقعه فيه". فالجملة عند روسو - والحكايات كذلك - تتدرج فى ثلاث مراحل، مع تغير فى الفاعل النحوى. فترى فيها على التوالى: استفزازاً من الخارج، أى من الآخرين، ويعبر عنه فى فضلة (تضم اسم فاعل أو اسم مفعول)، ورداً من "الأنا" (يكون فعلاً أو قولاً) هو العمدة، وفى فضلة أخرى (أو ظرف) فى آخر الجملة تأتى النتيجة أو النتائج، وهى غير متحكّم فيها. فروسو برمته، أى علاقته بغيره من الكائنات، ورغبته تبرئة ساحته، وأيضاً فلسفته فى التاريخ، كل ذلك يراه ستاروبنسكى مجملاً فى هذه الصورة الثلاثية العناصر.

والآثار المترتبة على النقد من هذا التعريف الجديد للأدب مختلفة: فالنقد النفسانى وسوسيولوجيا الأدب يردان العمل الأدبى إلى شئ آخر خارج عنه، هو حياة الكاتب أو التاريخ ومجتمع الوقت؛ أما النقد الموضوعاتى فعلى العكس، هو نقد داخلى، والقراءة الحقة هى التى ترى أن علاقة الكاتب بالعالم وبغيره من الناس وعلاقته بنفسه أيضاً، متضمنة كلها فى العمل الأدبى؛ لأنه المحل الذى يخترع فيه الكاتب نفسه ويكشف عنها. فلا داعى إلى البحث عنه فى وثائق الأرشيف، ولا داعى أيضاً، للكشف عنه، إلى استعمال منهج مهياً سلفاً لفك رموز المعنى، سواء أكان هو التحليل النفسى أم علم الاجتماع الماركسى. فعند النقد الموضوعاتى أن كل عمل أدبى هو أصيل لا مثيل له، وأنه تجربة "وعى مفرد" فى علاقته بالعالم؛ فلذلك "يجب ألا تسبق أداة النقد التحليل" (جان روسى)، بل على الناقد - على عكس ذلك - أن يجتهد فى التوافق مع العمل الأدبى الذى يقرأه، وعليه أن يعيش هو نفسه التجربة الروحية التى عاشها الكاتب، وعليه لأجل ذلك أن يستنفذ جهده لإدراك حركية الإبداع التى تُخرج العمل الأدبى من الصمت وتبسّطه. النقد الموضوعاتى إذن "نقد للوعى".

رأينا أن النقد النفسانى وسوسيولوجيا الأدب قد غيرا المقام الذى كانت الكتابة الأدبية تعترف به "للمؤلف" و"للعمل الأدبى"؛ فعندما وُضعا وسط حقل من القوى والدلالات تتجاوزهما وتفسرهما - وهى بوافع اللاوعى أو البنيات الاجتماعية -

فقد الأول منهما حريته والثاني أصالته. أما النقد الموضوعاتي، فعلى العكس: يبحث في العمل الأدبي عن نشاطٍ "فاعل مبين" (ستاروبنسكى)، ويرد بنيات العمل الأدبي الموضوعية إلى الفكر الذى أنتجها، غير أن الوعى المقصود هنا ليس هو ما جرى التاريخ الأدبي على تسميته باسم "مقاصد" المؤلف.

والخيال المرهف وحلم اليقظة كالمعانى والأفكار، داخل كل ذلك فى تعريف "الوعى" عند النقد الموضوعاتى؛ لأنه يستوحى أعمال بشلار، ويستلهم الظاهراتية. فقد قام بشلار، من سنة ١٩٢٧ فى كتابه "التحليل النفسى للنار"، إلى سنة ١٩٦٠ فى كتابه "شعرية حلم اليقظة"، باستكشاف عالم الخيال الشعرى ورموزه، وجزم بأولوية الخيال المطلقة، وتقدمه على الفكر وعلى الإرادة. وعرف "الخيال المادى" بأنه حلم يقظة الإنسان بالعالم وبعناصره (النار والماء والهواء والتراب)، وجعل مما سماه "المتخيل الدينامى التنبؤى" البؤرة المنبثقة منها جميع الأنشطة الجمالية. فالنقد الموضوعاتى مدين لبشلار وللظاهراتية بما لا يخفى على أحد، ويكفى شاهداً عليه ما جاء فى كتاب جان روسى، "أدب عصر الباروك بفرنسا"، من تحليل لصور الذهب والتلج والسحاب وقوس قزح، من حيث هى آثار حلم يقظة "عنصرى" فى الموضوعاتية الباروكية. والنقد الموضوعاتى يقرأ الأعمال الأدبية بمفاهيم مثل الإدراك والإحساس؛ مثال ذلك أن جان ستاروبنسكى، فى كتابه "جان جاك روسو، الشفافية والعائق"، قد قرأ أعمال روسو كلها وفهمها اعتماداً على استحواذ الشفافية والضوء على النص، ودرس أيضاً فى "العين الحية" موضوعة النظرة عند عدة كتّاب، مثل كرنائى وراسين. أما جورج بولى، ففى كتابيه "دراسات فى الزمن البشرى" و"الفضاء البروستى"، حاول أن يقرأ كيف تملك الخيال المبدع الزمان والمكان، فنظمهما تنظيمياً يكشف عن وجود الكاتب فى العالم. وأما جان بيار ريشار، فقد حاول فى كتابه "الأدب والإحساس" أن يقف فى نص أعمال ستندال وفلوبير على اتصال أصيل بالأشياء، وعلى دينامية ذلك الاتصال المنظمة للعمل الأدبي، فحس الناقد وتنبهه إنما يتوخيان الوقوف على الإحساس، وهو دائماً إحساس أصيل، يعبر عن علاقة بالعالم متفردة.

فلذلك اتهم النقاد، "المحدثون" والقدماء على السواء، النقد الموضوعاتى بالانطباعية ويأثنه نقد البحاثة. مثال ذلك أن شارل مورون يقابل بين موضوعية منهجه المكتسبة من علم التحليل النفسى وبين دراسات بشلار وبولى وريشار وما فيها من "ذاتية" ومن "عرضية"، لكن تعريف "الموضوعات" فى العمل الأدبى وتعيينها يخضعان لقواعد دقيقة.

ما الموضوعة ؟

استعمل التاريخ الأدبى الموضوعة للإشارة إلى لازمة مشتركة فى مجموعة من الأعمال الأدبية، واستعمله النقد الموضوعاتى للدلالة على معنى يكاد يكون عكس المعنى الأول، وذلك أن الموضوعة لا يوقف عليها بمقارنة أعمال مؤلفين شتى، بل بمقارنة مجموع نصوص المؤلف الواحد. فعند بروسى أن الموضوعة تلخص "ما فى العمل الأدبى من جمال خفى"، وهى أيضاً "الميزة الخفية لعالم فريد"، وبها تعرف "الرؤية" الخاصة بكل كاتب. فالموضوعة - فى مؤلفات ستندال - "إحساس ما بالاعتلاء، مقترن بالحياة الروحية: المكان المرتفع الذى سجن فيه جوليان سوريل، والبرج فى أعلاه الذى سجن فيه فبريس، وبرج الناقوس الذى يتعاطى فيه الراهب بلانس إلى التنجيم ومنه يتفرج فبريس على منظر بديع" (نقلاً عن كتابه "السجينة").

وتتجلى الموضوعة للقارئ بتكرارها عند الكاتب الواحد من نص إلى آخر، وليست هى كلمة، بل كوكبة أو شبكة من الدلالات: ليست هى "البرج" وحسب، بل هى "إحساس ما بالاعتلاء مقترن بالحياة الروحية". ولا عبرة بكونها موروثة عن تقليد أدبى تقدمها، أو عن متخيل مشترك بين نوات كثيرة تجمعها ثقافة واحدة وتتكلم لغة واحدة؛ إنما العبارة بتكرارها فى تركيب خاص. فأصالة أية خبرة تكمن فى "ترتيب مضمونها ونظامه"، أكثر مما هى فى ذلك المضمون عينه (جان بيار ريشار)؛ مثال ذلك أن "تركيب" الموضوعات فى روايات ستندال قاده إلى جعل السجن محل السعادة. ينبغى إذن تتبع مسار "الموضوعة" فى أعمال المؤلف الأدبية برمتها، عوض البحث عن الدلالة فى سياق تاريخى.

ويرد بروس "جميع المقارنات التي يقيمها النقاد الأدبيون" بين كُتَّاب شتى؛ إذ "ليس لها فائدة" لأنها "خارجة عن هذا المجال الخفى" الذى هو علامة العمل الفنى العظيم. فها هنا تجد أوضح ما يتميز به النقد الموضوعاتى عن النقد التاريخى، عن تاريخ الأفكار مثلاً، وقد رأينا أنه يكشف - بمقارنة مؤلفين ونصوص شتى - عن "موضوعات ضاربة فى الزمن" (فوكو).

ولا يعنى الموضوعاتيون كذلك بـ"أعماق" اللاوعى، وذلك أن "الموضوعة" - كما يعرفها النقد الموضوعاتى - متميزة عن "اللازمة"، وعن "الصورة"، وعن "الرمز"، مما كشف عنه النقد التحليلى النفسى فى الأعمال الأدبية. فبشلاى على النقيض من فرويد، لا يرد "الرمز" إلى صراع بين دافع لاواعٍ وكبت الثقافة إياه، بل هو عنده تعبير مقصود عن خيال مبدع، وذلك أن الخيال عند بشلاى ليس تراجعياً، بل "هو أصلاً منفتح، متملص"؛ أما "موضوعة" الموضوعاتيين فهى "مبدأ منظم ملموس، يكون صيغةً أو شيئاً ثابتاً من شأنه أن يقوم حوله وينتشر عالم بعينه" (جان بيار ريشار).

و"الموضوعة" أو "الصورة" لها دينامية تبدعها، ولا قيمة لها فى ذاتها، بل قيمتها فى شبكة المعانى التى تفتحها بانتظامها مع غيرها من الموضوعات أو الصور. وتروم القراءة "الموضوعاتية" الوقوف على حركة الخيال المبدع هذه، أى على "اختمار" الموضوعات، على هذا التركيب الخاص الذى هو أكثر من معجم من الصور.

"الحلم بطيران طائر للدلالة على الفعل الشعرى أمر لا أصالة له فى نفسه [...]"، لكن إذا كسر الطائر زجاجة نافذة، وكانت الزجاجة أيضاً قبراً أو سقفاً أو صفحةً، أو أسقط الطائر ريشات فاهتزت لها أوتار قيثار ثابتة، ثم استحالت الريشات أزهاراً متناثرة البتلات، أو نجوماً هاوية، أو زبدًا، أو مزق هذا الطائر - الزبد شفافية الهواء وتمزق لها، أو استحالت تلك الشفافية تغريد طير تناثر آلافاً من قطرات دقاق استحالت هى أيضاً نافورة ماء، أو أزهاراً متفتحة، أو فرقعة ألماس أو نجوم، أو رميات نرد، فعند ذلك نثق أننا فى عالم المرمى وفى عالمه وحده" (جان بيار ريشار، "عالم المرمى الخيالى").

فالنقد الموضوعاتى يوضح موضوعات الكاتب الواحد باستقصائه امتداد أعماله برمتها، إلا أنه لا يفسرها؛ لأنه لا يردّها - كما يردّها النقد التحليلى النفسى - إلى استحواذات كونية - مثل الأسرة والموت والجنس - ولا إلى نظائرها عند الأفراد، أى إلى "أساطير شخصية".

وللوقوف على موضوعات كاتب ما لابد من قراءة جميع ما كتبه - من مسودات وحواشٍ وأعمال كاملة - بوصفها نصّاً واحداً، وينبغى أيضاً اعتبار الشكل الأدبى - أى اختيار جنس من الأجناس أو أسلوب بعينه أو قواعد عروضية بعينها - أمراً عرضياً، إذا ما قيس بتلك التجربة الأصلية التى تنتظم انتظاماً لاوعياً فى الأعمال الأدبية بوصفها كلية عضوية، وهى إدراك الكاتب لوجوده فى العالم.

والنقد الموضوعاتى هذا الذى حرصنا على بيان ما يتميز به عن غيره من أشكال النقد الجديد - يشترك مع تلك الأشكال جميعاً فى إهمال مقولات التاريخ الأدبى، أى الأجناس والأشكال. فقد اختار مورون أن يقرأ تراجيديات راسين بوصفها مسرحية واحدة، وكذلك اختار جان بيار ريشار أن يصهر فى مادة متصلة دالة - هى أعمال مالرمى - عدداً من السونيهات والرباعيات وقصائد نثرية للشاعر. وباستثناء جان روسى - الذى يرى أن الموضوعات هى أيضاً أشكال - وجان ستاروبنسكى - الذى يستمد من العلوم الإنسانية، ولاسيما من اللسانيات (وسنعود إليهما معاً فى الفصلين الرابع والخامس) - فمعاداة الشكلائية هى السمة المشتركة بين جميع ضروب النقد التأويلى، وهو ما تتميز به عن التاريخ الأدبى وعن النقد البنيوى على حد سواء (والنقد البنيوى مدار حديثنا فى الفصل القادم).

الفصل الرابع

النقد من منظور العمل الأدبي

I - النقد البنيوي

لم ينج النقد الأدبي في عقد الستين [من القرن الماضي] من الحركة العامة للمد البنيوي الذي شمل العلوم الإنسانية كلها. وقد نظر جان بيار ريشار (في مقالة نشرها سنة ١٩٦٣ بمجلة "الفرنسية في العالم") في بعض مظاهر النقد الأدبي الجديدة، واستطاع أن يؤكد أن "النقد المعاصر كله بنيوي؛ ويرى ما تراه اللسانيات، والتاريخ، والأنثروبولوجيا ... من أن الجزء - الذي هو الجملة والصورة والفكرة منفصلة عن العمل الأدبي - لا يمكن أن يفهم إلا إذا وضع في علاقة مع الكل الذي ينتمي إليه، وأن هذا الأخير أكبر من مجموع أجزائه؛ فهو أفقها وتركيبها".

لكن الاختلاف شاسع بين نقد "شكلاني" أو "بنيوي" يرى العمل الأدبي شيئاً مستقلاً عن الذات التي أنتجته، والنقد التأويلي الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق. فالنقاد التأويليون جميعاً يقرؤون الأعمال الأدبية قراءة بنيوية، لكنهم يستمرون - في الأغلب الأعم، باستثناء النقد الموضوعاتي، كما بينا ذلك - في البحث عن أصلها، أو عن دواعيها في الخارج، أي البحث في حياة المؤلف. ويسعى "الشكلانيون" على عكس ذلك إلى الكشف عن سر العمل الأدبي وحصره في التحليل الداخلي لأشكاله وبنائه. فهم لا يهتمون بتكوينه، ولا بكل ما يربطه بالعالم وبالتاريخ، بل ينكبون على وصف خاصياته القابلة للملاحظة، نعني التعالقات والتكرارات والتناظرات بين أصوات أو

كلمات أو مشاهد. وبناء عليه، فتالمعنى" الأدبى يوجد فى التعالقات الداخلية لعناصره، فى علاقاتها فيما بينها، لا فى المرجع.

"إن المقاربة البنيوية [...] تمنعنا من مغادرة العمل المنجز للبحث فيما وراءه عن التجربة السيكلوجية القبلية [...]. لقد حل اليوم محل الثنائية التقليدية - التى تفرق بين الفكر والتعبير فى الاتجاه البنيوى - مفهوم وحدة الكتابة" (جان ستاروبنسكى).

لقد دشّن الشكلاونيون الروس النقد البنيوى فى العشرينيات [من القرن الماضى]، وأصوله متجذرة فى فلسفة الفن التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ويؤكد هذا النقد استقلال العمل الأدبى عن العالم. وقد تطورت اللسانيات البنيوية، بعد مؤسسها فردينان دى سوسير، فأمدت النقد البنيوى بأدوات مفاهيمية، وأتاحت انطلاقته.

أسس النقد البنيوى الجمالية: فلسفة العمل الأدبى - الشىء

المطلق الأدبى

فى القرن التاسع عشر انفصل الأدب عن العالم الخارجى (كما بين ذلك دومينيك كومب فى تحليله للنظريات الجمالية فى الرومنسية الألمانية، فى كتاب له عنوانه "الأجناس الأدبية"، صدر فى سلسلة "معالم أدبية"، عن دار هاشيت سنة ١٩٩٢). فالرومنسية الألمانية، فى شخص نوفاليس، تسجل ذبول الأجناس، هذه الأشكال المتفق عليها عالمياً. فأنفك الأدب عن أن يكون ما كان فى العصر الكلاسيكى، أى شكلاً متميزاً اجتماعياً لتداول القيم، وحل محله العلم فى وظيفته المتمثلة فى معرفة الواقع. وفى نهاية القرن نفى عنه المذهب الوضعى القدرة على أن يقدم للواقع تمثيلاً يوضحه ويجلوه، "بأن يبين ماهية كل شىء" (أرسطو). ويحرمان الأدب من الغائية الخارجية، واقتناعه بأنه لم يعد يصلح لأى شىء، انطوى على نفسه. وعندما كف، من مدة طويلة،

عن أن يكون لغة الآلهة، وأن يكون لغة بنى الإنسان، كما كان يعده الكتّاب الكلاسيكيون، أصبح لغة الفن نفسه. لقد وسم الوعي الحديث بالأدب، منذ القرن التاسع عشر، بفكرة استقلال العمل الفنى، وبعدم تعدية الأدب. فمن فلوبير إلى الرواية الجديدة، نجد الحلم نفسه: "كتاب حول لاشئ".

"كتاب بدون وثاق خارجى، متماسك بقوة أسلوبه الداخلية، مثل الأرض، مثبتة فى الهواء بغير سند. كتاب ليس له تقريباً موضوع، أو على الأقل موضوعه غير مرئى تقريباً، إذا أمكن ذلك" (رسالة إلى لويىز كولى فى ١٦ يناير ١٨٣١).

إن الإجازة الممنوحة للعالم تكشف عن أهمية البنية. واختفاء الموضوع المحلوم به - "كتاب ليس له تقريباً موضوع" - أو ضعفه الشديد - "موضوعه غير مرئى تقريباً" - يستتبع تصوراً للأسلوب يبدو لنا أنه ينبئ بأحدث التعريفات لمفهوم البنية من خلال الخاصيات الثلاث: الكلية، والتحويل، والضبط الذاتى.

والعمل الأدبى الذى يحلم به فلوبير متماسك "بدون وثاق خارجى"، أى بقوة أسلوبه الداخلية فقط، ويتنظيم نسقى لعناصره، أى أنه ثمرة عمل الفنان الطويل؛ لأن الأسلوب الذى يشغل فلوبير غير مختزل فى التفاصيل التعبيرية؛ فهو مشغول بـ"سماط" الكتابة، أى بوحدة نص الرواية واستمراريته، والأسلوب عنده هو لحمه "النسيج"، وليس "التطريز". ويطابق الوحدة الصغرى والكبرى، جامعاً مثلاً الوصف مع شخصية ما داخل الرواية، وهى عنده "آلة صنع ثقيلة، ولاسيما معقدة". ويكسب الأسلوب الكتاب وجوداً مستقلاً، دون اكتشاف بالواقع الخارج - لسانى؛ حيث يعتبر "طريقة مطلقة لرؤية الأشياء". فـ"الكتاب حول لاشئ" هو إذن مثل لعبة القوى والأشكال، مثل كلية عضوية مستقلة عن التحديدات الخارجية.

فالتأكيد على استقلال العمل الأدبى، وفصله عن العالم، أدى إلى إعادة إدراج إشكالية، داخل التفكير فى الأدب، باشرتها البلاغة القديمة، وحجبتها النظرية الرومنسية، هى إشكالية "العبقريّة": أى علاقات الأدب مع اللغة.

فـ"الكتاب - الفنانون"، من بودليير إلى فاليري، جعلوا "سعيهم الحثيث نحو الأسلوب" (مالرمي) مهمتهم الأساسية، إن لم تكن الوحيدة على الإطلاق؛ فالأدب عندهم في المقام الأول، هو "فن اللغة".

الأدب باعتباره فن اللغة

"ليس بالأفكار نصنع أبياتاً، بل بالكلمات". تصريح مالرمي هذا يدل على قطيعة كاملة مع موجة كتابة "إلهامية"، هي سلبية الرومنسية. فالكايتب الساحر أو "النبى" فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر يعتقد أنه يتوفر على قدرة على التعبير خاصة وغير محدودة. إنه سيد الكلمات: يختارها بدون أن يحس البتة أنه مرتبط بجهاز من الأشكال والبنى الموروثة، جهاز اللغة التى يكتب بها. فـ"الأصالة" التى يطمح إليها هى التعبير الملهم عن تميز فردى؛ فهو يكتب بسرعة، ولا يشطب أبداً على شىء، مسحوراً بحركية الفكرة فيه، أو بالموضوع المحاكى. وعلى عكس ذلك "الفنان" فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، "ينقش الكلمات مثل المنحوتات" (إدغار ألن بو)، يدرك ما فى اللغة من مقاومات تواجهه بها تعبيره عن أفكاره. و"مراسلات" فلوبيير تشهد على ذلك فى كل صفحة تقريباً:

"تضييق العبارة".

أو أيضاً:

"كتبت فى أسبوعى هذا بكامله ثلاث صفحات، وسبب هذا البطء أننى لا أستطيع التفكير فى الأسلوب إلا والقلم فى اليد، وأتخبط باستمرار فى وحل أنتظف منه كلما ازداد".

اللغة موجودة قبل أى إبداع فردى؛ فهى تعين وتحد لكل كاتب حقل إمكاناته التعبيرية. فالأدب "مصنوع من اللغة، أى من مادة هى دالة سلفاً فى الوقت الذى يستولى عليها الأدب" (بارت). وهذا سبب الصراع والنزاعات بين الأدب واللغة،

وقد حجبته فى بداية الأمر التنبؤية الرومنسية، ولم ينفك كتاب الحداثة، من فلوبيير إلى بونج، عن إثباته. فعلى ذلك يكون الكتاب مثل "الرسامين الذين لا يملكون لكى يغمسوا ريشتهم سوى قدح كبير للصباغة، مزجوا جميعاً فيه أصباغهم منذ غابر الأزمان" (بونج).

إذن لابد للكاتب أن يعرف بنى اللغة التى يكتب فيها معرفة جيدة:

"أى عار أن نكتب دون أن نعرف ما هى اللغة والكلمة والاستعارات وتحولات الأفكار والنبر ... عار أن نكون مثل فوثيا^(١) (فاليري).

لابد له أن يعرف أن "أصالته" لا يمكن أن تكون متينة إلا بالتركيب غير المسبوق للعناصر الموجودة قبل جهده التعبيري؛ فلذلك جزم بروسى بأن "عبقرية" فلوبيير هى "عبقرية نحوية". فمؤلف "مدام بوفارى" نجح "كما نجح كانط فى مقولاته" فى تجديد "رؤيتنا للأشياء" وطريقتنا فى قراءة العالم، وذلك بتألاستعمال الجديد والفردى للماضى المنقطع والماضى المتصل ولاسم الفاعل وبعض الضمائر وبعض حروف الجر".

لقد دخل نظام اللغة فى منافسة مع نظام الوجود، فتهشمت وحدة الإنسان والعمل الأدبى الأساسية فى أيديولوجيا التعبير، وتأكدت المسافة الموجودة بين الإنسان والفنان وتجلت شيئاً فشيئاً.

الفنان منفصلاً عن الإنسان

يتعجب بودلير، فى أحد مشاريع مقدمته لديوان "أزهار الشر"، من أن كتابه كان كافياً لأن يجعل منه "فاجراً سكيراً زنديقاً مجرماً"، وهو طاهر كالورق، بسيط كالماء، ميال إلى الورع كحامل القربان، مسالم كالضحية. فالتقد يخط خطاً "أنا" العمل

(١) فوثيا هذه كانت راهبة الإله أفلون الفوثى بمعبد دلف، تخبر بما يتنبأ به الإله. كانت تجلس على كرسى ثلاثى الأرجل، فوق شق ينبعث منه بخار، وعلى جبينها إكليل غار، فتأخذها رعدة، وترفع عقيرتها بكلام مبهم أو بصراخ، فيسمع ذلك رهبان المعبد، ويتأولونه على أنه جواب الإله عما سئل عنه. (المترجمان)

الأدبي، أى ذات الخطاب، بشخص المؤلف نفسه. والشاعر يزيل عنه الوهم، ويكشف له عن "آليات الحيل" التى لم يسبق لها أبداً أن ظهرت، مما هو محروس ومخبوء فى "كواليس العمل الأدبي ومحترفه ومختبره"، وعن "البلاغة العميقة" التى تمزج "السليقة والصدق" [...] بالمكر والخداع الضروريين فى خليط العمل الأدبي". وفاليرى يحاكى بودلير حين يؤكد "أنه يجب ألا ننتهى من العمل إلى الإنسان، وإنما من العمل إلى القناع، ومن القناع إلى الآلة". فخلافاً لسانت بوف وأتباعه ينفى بودلير، وفاليرى من بعده، أن يكون "الصدق" وشفافية العمل الأدبي للحياة المعيشة قيمةً أدبية خالصة. فالكاتب مشعوذ يتقنع عوض أن يعترف، حيث باستطاعته أن يوصل إحساسات لا يحسها لأنه يعرف جيداً "الحيل" (بودلير)؛ فهو يعرف آثار الأصوات، والمعجم، والتركيب، والصور البلاغية، وجميع أقسام الكلم، على القارئ، ويستقصى كل إمكانات اللغة استقصاء الحسابات التركيبية، أى الآلة التى تحدث عنها فاليرى.

لقد كان لنص إدغار ألن بو المشهور "تكوّن القصيدة" الذى ترجمه بودلير، دور مهم فى تأسيس فلسفة الأدب، هذه التى يشترك فيها الكتّاب الذين أتوا بعد ١٨٥٠. فإدغار ألن بو هو أول من أثبت أن القصيدة شئ لغوى مستقل منفصل عن مقولات الأخلاق، والشخص، وأنها "تخييل" (مالرمى) لا يعرف ضرورات أخرى غير الدقة. وقد وصف بو تكوّن "الغراب"، إحدى أشهر قصائده، وأكد أنها لم تولد من إحساس، ولكن ببرودة شديدة من حسابات، ومن تقدير منهجي للتأثيرات والتقنيات، وادعى أنه اختار كلمة nevermore (البتّة) لأصواتها، وزاد عليها "أكثر المواضيع سوداوية فى العالم: أى عاشق يبكى عشيقته المتوفاة، وأضاف - لتصبح تلك الكلمة لازمة - غراباً يُعيد ترديد nevermore ليوحى بالحنن السوداوى للعاشق الذى يسأل: "متى سأرى عشيقتي؟". كل ذلك، ولا نعرف هل هذا النص عبارة عن خداع أم لا، وهل كانت القصيدة فعلاً قد نظمت بهذه الطريقة؟ لكن إدغار ألن بو يؤكد هنا المسافة التى يمكن أن توجد بين الإنسان والفنان، وبين الحياة المعيشة وخطاب العمل الأدبي. ومن الآن يظهر أن هذين النظامين من الواقع غير قابلين للمقارنة ولا للقياس. فالكتابة تعنى "الاختلاء" (مالرمى)، والانسحاب من نظام الوجود، للإقامة فى فضاء اللغة والأدب.

ويسعى كثير من الاتجاهات النقدية "المطبقة للسانيات" فى دراسة النص الأدبى إلى التفكير فى علاقات الأدب واللغة ووصفها "دون اللجوء إلى سيكولوجيا المؤلف" (ليو سبيتزر). والأسلوبية تستند إلى المقابلة السوسيرية بين اللغة والكلام لتحليل الأسلوب الفردى لكل كاتب. وقد سيطرت من ١٩٠٥ إلى ١٩٦٠، وتعتبر اليوم متجاوزة؛ فالشعرية والسيميوطيقا أغرَتَا النقد بخطاب أكثر نسقية وأكثر صورنة، حيث تصفان بنية مجردة، نعى "الخطاب الأدبى"، عوض أن تصف أعمالاً أدبية فردية، وذلك أن نسق الأدب يشاكل نسق اللغة، وبإمكاننا أن نقطع فيها وحدات صغرى ونحدد قوانين تركيبها.

الأسلوبية

ما الأسلوب ؟

مفهوم "الأسلوب" ليس له اليوم تعريف واضح، مع أنه مفهوم أساسى فى كل خطاب فى الأدب. وفى مادة "الأسلوب" من "المعجم الموسوعى لعلوم اللغة" (١٩٧٢) يسجل ديكرى وتودوروف الاستعمالات المختلفة للكلمة، قبل أن يقترحاً تعريفهما الخاص. ويعرفان "الأسلوب" بأنه "أقرب ما يكون إلى ذلك الاختيار الذى لابد لكل نص أن يعتمد منه بين عدة اختيارات توفرها اللغة". ويؤكدان أن "الأساليب توجد فى اللغة، وليس فى نفسية المستعملين". قد بينا إذن وجود تصورين للأسلوب متعارضين متنافسين اليوم، موروثين من القرون السابقة.

تعرف البلاغة القديمة الأسلوب بأنه سجل لغوى؛ فهى تتحدث عن "أسلوب منحط" أو "أسلوب رفيع"، يختاره الكاتب حسب الموضوع الذى يتناوله. فالتراجيدى مثلاً، إذ تصور الناس فى صور مثالية، تتبنى الأسلوب الرفيع، ويبقى "الأسلوب المنحط" خاصاً بالكوميديا، لكن قولاً بوفون الشهيرة: "الأسلوب هو الإنسان نفسه"، قلبت هذا المنظور، فلم يعد الأسلوب نتيجة لاختيار ما، ولكنه شىء أشبه بالأعراض، أى تعبير لإرادى، بل لواع، عن التميز الفردى. وقد قدم بارت، فى كتابه "الدرجة الصفر للكتابة" (١٩٥٢)،

الصياغة الأكثر تطرفاً لهذا التصور الجديد للأسلوب؛ إذ قابل بين "الأسلوب" و"الكتابة". فالأسلوب عنده "صور، ووتيرة ما، ومعجم يتناسل من جسد المؤلف ومن ماضيه، وكل ذلك يشكل شيئاً فشيئاً آليات فنه"؛ فهي التي تميزه وإن لم يخترها عن قصد.

فلذلك كثرت المقابلة بين "أسلوبية عامة"، هي أسلوبية اللغة، و"أسلوبيات خاصة"، هي التي تحلل الطرائق الفردية للغة الخاصة بكتاب ما، أو بنص ما. فالأولى - ولن نتناولها هنا - قدمها أساساً السويسرى شارل بالى الذى نشر سنة ١٩١٩ "رسالة فى الأسلوبية الفرنسية"، وتلميذاه م. كريسو وج. ماروزو صاحباً كتابى "الأسلوب وتقنياته" (١٩٤٧) و"موجز الأسلوبية الفرنسية" (١٩٥٠)؛ و"دراسات فى الأسلوب" للألمانى ليو سبيتزر (الترجمة إلى الفرنسية سنة ١٩٧٠) أوضح شاهد على الثانية.

دراسات فى الأسلوب: الأسلوبية الأدبية وليو سبيتزر

يجمع كتاب ليو سبيتزر "دراسات فى الأسلوب" مقالات كتبت بين سنتى ١٩٣١ و١٩٦٠، ويتقدمها شكل من أشكال السيرة الذاتية الثقافية عرض فيه سبيتزر بوضوح مبادئ طريقته. وتبدو الأسلوبية مثل "جسر بين اللسانيات والتاريخ الأدبى"، مركزة مثل التاريخ الأدبى على إظهار تعذر اختزال تميز الأعمال العظيمة، والكشف عنه بواسطة التحليل اللسانى فى نص العمل الأدبى، دون الرجوع إلى المؤلف ولا إلى مقصدياته.

لقد كان سبيتزر يحضر، خلال سنوات تكوينه، محاضرات مؤرخ الأدب فيليب أوغست بيكر الذائع الصيت بألمانيا، وذهل لعدم قدرة التاريخ الأدبى الوضعى على فهم خاصية العمل الفنى فى النصوص التى يروم تفسيرها؛ فالنقد المهتم بـ"أصول" العمل الأدبى يركز على مواده، فيمنع كل حكم جمالى. وتفسير العمل الأدبى عن طريق السيرة أو تاريخ الأفكار يحوله إلى مجموعة من التفاصيل المنقطعة، فلا يحافظ على وحدته العميقة. أما اللجوء إلى اللسانيات فيسمح، بخلاف ذلك، بالتصدى إلى لبّ العمل الأدبى، وإلى معالجته من خلال مظهره اللفظى النصى. ولا يكفى مع ذلك أن نلاحظ فيه

ظواهر لغوية مشتتة، وإلا وقع منهج التحليل اللساني فى ما وقع فيه التاريخ الأدبى
الوضعى - الذى يعارضه - من الإفراط فى البحث عن تفاصيل ودقائق لا معنى لها.
وسبب سبب مقتنع بأنه لإدراك اللغة فى الصيرورة التى تجعلها أدبية لابد من القدرة على
رد الأشياء الملاحظة إلى مبدأ تنظيمى وحيد. فعلى الناقد أن يكتشف جذراً مشتركاً،
وأصلاً اشتقاقياً روحياً مشتركاً فى الطرائق الملاحظة. لقد اعتقد سبب سبب فى بداية
الأمر أنه وجد مبدأ الوحدة والانسجام فى نفسية المؤلف، لكنه بعدما عرف أهمية
اللازمات المشتركة فى مؤلفات أدبية عديدة قبل القرن الثامن عشر، وأدرك أن للمواضيع
المشتركة مثل ما "للعقدة الفردية" من قدرة على البنية، تخلص عن هذه الفرضية الأولى،
ولم يعد يروم تفسير "علامات المؤلفين" من خلال "بؤرهم العاطفية". ومع ذلك فالحقيقة
ليست واضحة جلية كما يمكن أن يبدو ذلك بين هاتين الحظقتين من التحليل الأسلوبى
لنصوص الأدبية؛ لأنه إذا كانت الفرضيات التفسيرية قد تغيرت، فإن منهج قراءة
الأعمال الأدبية بقى دائماً كما هو.

واهتمام سبب سبب بالمفرد بالتفاصيل، ومعرفته اللسانية سمحاً له بأن يلاحظ فى
نص ما وللوهلة الأولى تنويعات تعبيرية. وبما أن الأسلوب حادث كلامى، أى استعمال
فردى للغة، فالناقد يلاحظ بتيقظ "الانزياحات" عن المعيار والاستعمال المتمثلين فى
وضعية اللغة المشتركة فى فترة تاريخية معينة:

"كان ديدنى أن أضع خطأً تحت العبارات التى تبدولى انزياحاً جلياً عن الاستعمال
العام".

ويمكن أن يتعلق الأمر بتعابير جديدة، يمكن التعرف عليها بسهولة، كما
هو الشأن عند رابلى، أو بإلحاح خاص تتكرر من خلاله عند هذا الكاتب أو ذاك كلمة،
أو صورة، أو صيغة تركيبية تنتمى إلى سنن اللغة، لكنها تبدو هنا "محملة برنة،
ومن ثم بقوة إبداعية يقينية، لا تتوفر فيها عادة" (فاليرى).

وقد قدم سبب سبب مثلاً عن هذا النمط الثانى من الانزياح فى مقالة له عن راسين؛
حيث لاحظ استعماله لأداة التنكير (un) استعمالاً متواتراً فى نص مجموعة من
التراچيديات كتبت فى فترات مختلفة، فى محل إحدى أدوات التعريف، أو فى محل

ضمائر الملكية، مما يعنى مشاركة المتكلم فى الفعل. ولا وجود لأى تفصيل زائغ بالنظر إلى قوة وحدة العمل الفنى، فكان لابد من إعادة تشكيل كل النسق الخاص بالطرائق المميزة لأسلوب هذا المؤلف. فتم ربط استعمال النكرة un بطرائق التعميم وعدم التخصيص التى وسمت جميع المستويات: التركيب، والمعجم، والصور؛ وباستعمال اسم العلم، وضمير الغائب، للتعبير عن الذات، وذلك متواتر فى جميع مسرحيات راسين، وباستعمال الجمع فى ألفاظ مثل *soupirs* (تنهدات) و *désirs* (رغبات) و *amours* (عشق)، وكل ذلك مما يخفى الملامح، فيجعل تحديد وضعية الشخصيات أمراً غير ممكن". وينتهى اكتشاف القاسم المشترك لكل هذه الأشياء إلى تمييز جوهر أسلوب راسين "ورؤية العالم" التى يعبر عنها. فالقانون المنظم لكل أعماله الأدبية، و"مركزها الحيوى الداخلى" هو "التلطيف"، وذلك أن "العقل يقدر الأمور فى سكون"، فيمنع أو "يخفف من الاندفاع الغنائى". فالبحث ينفّث إذن على الاهتمام بوقائع إنسانية تاريخية: هى "مزاج راسين"، أى "روح العصر". فراسين إنسان "لا تكلاه العناية [...]"؛ فهو لا يتوانى عن ملاحظة الإنسانى وجعله موضوعياً، ليس فقط انطلاقاً من الإنسان الذى يتألم، ولكن أيضاً انطلاقاً من طبيعة موضوعية عقلانية".

ويعتبر كتاب ليو سبيتزر "دراسات فى الأسلوب" درساً رائعاً فى القراءة؛ فهو يبين أن علاقة كاتب ما بالعالم تتكون فى نسيج الكلمات، وأنها تظهر للمتمرس بالقراءة دون أن يكون مرغماً على البحث خارج العمل الأدبى. وتكشف قراءة ليو سبيتزر - مثل قراءة الموضوعاتين (انظر الفصل الثالث) لكن بوسائل أخرى - عن أنا معاصر للعمل الأدبى؛ فهى ترى النص الأدبى فى واقعيته المزوجة المتمثلة فى إبداعيته اللفظية وفى عالمه المحسوس:

"الأسلوب والروح معطيان مباشران، وهما فى العمق مظهران معزولان عزلاً اصطناعياً من نفس الظاهرة الداخلية".

وفى هذه المنهجية مع ذلك بعض المخاطر؛ فهى مشغولة جداً باكتشاف مبدأ موحد، والملاحظ يوشك فى الواقع أن لا يمسك سوى بمسائل أسلوبية متطابقة، فيقصى التوترات الداخلية فى العمل الأدبى.

الشعرية والسيميوطيقا

مفهوم الأدبية

لقد سعت الشعرية والسيميوطيقا الأدبية إلى تشكيل علم للأدب، عماده خصائص اللغة الأدبية النوعية؛ فالشعرية تبحث عن قوانين إنتاج العمل الأدبي من داخل الأدب، لا فى التاريخ الاجتماعى أو النفسى: فالوصف الدقيق للطريقة الخاصة بالخطاب الأدبى قادها إلى وضع "لائحة بالممكنات الأدبية تبدو فيها الأعمال الأدبية الموجودة كأنها حالات خاصة منجزة" (تودوروف). والسيميوطيقا تنظر إلى الأدب باعتباره نسقاً دالاً مستقلاً؛ فالنص الأدبى يستعمل الدلائل اللغوية، لكنه ينظمها فى نسق شكلى ثانوى مطعم بنسق أولى للتواصل. إذن، ابتكرت الشعرية والسيميوطيقا جوهر الأدبى، وهو ما سماه رومان ياكبسن والشكلانيون الروس "الأدبية".

"موضوع الدراسة الأدبية ليس هو الأدب، وإنما هو أدبيته [...] أى تحول الكلام إلى عمل شعرى، ونسق الطرائق التى تنجز هذا التحول" (ياكبسن).

وعادة ما يتم اقتراح ثلاثة معايير أساسية لتحديد الأدبية، هى أن النص الأدبى منفلق على نفسه، وأنه ليس له مرجع، وأن الخطاب الأدبى بخلاف اللغات الطبيعية "لغة إيحائية" (يمسليف).

فالعمل الأدبى مغلق، ومنتته بنيوياً، بخلاف الكلام اليومى، اللامتناهى، أو على الأقل مدته غير محددة؛ فالعمل الأدبى له "بداية، ووسط، ونهاية"، كما قال أرسطو نفسه فى "فن الشعر". ويمكن للبداية أن تحتوى على النهاية، وتبرر الوسائل، وتحرك مختلف حلقات القصة، كما يوضح ذلك جيرار جينيت فى تحليله لرواية "أميرة كليف"، فى مقالة من كتابه "صور II"، عنوانها "مشابهة الواقع والتسويق".

ليس للنص الأدبى مرجع، وهذا لا يعنى أن ليس له البتة علاقات مع الواقع الخارجى، لكن الأدب يربط مع الواقع علاقات أكثر تعقيداً مما فى النصوص غير الأدبية. وإذا كان الملفوظ العادى يحيل مباشرة على سياقات - أى أشخاص وأماكن وأشياء -

من الممكن إدراكها إدراكاً مادياً، فإن النص الأدبي يشيد سيمولاكرات مراجع من خلال لعبة العلاقات الداخلية في النص نفسه. لذلك نجد السارد في الرواية أو في السيرة الذاتية ليس هو المؤلف، أى الشخص الذي كتب النص، كما سنبين ذلك فيما بعد في هذا الفصل. والأدب لا "يعبر" عن الواقع إلا بربطه بنسق خاص من الأشكال، فهو يقسم وينظم الكلمات والأشياء تنظيمًا مغايرًا لما تقوم به لغة التواصل العادية. فهو يقودنا إلى عالم من الدلالات مستقل. والعنصر الدال في العمل الأدبي ليس هو الكلمة نفسها ومعناها الوضعي، كما هو الشأن في اللغات الطبيعية، وإنما هو شبكة الدلالات من الدرجة الثانية، أى الإحياءات، التى تفرض نفسها بسبب علاقة غير مسبقة، أى علاقة أصيلة، فيما بين الكلمات. فالوصف الذى قام به فلوبير فى روايته "التربية العاطفية" لاجتياح قصر التويلرى فى فبراير سنة ١٨٤٨، يحول الحشد الواحد والمتعدد - حيث "اهتزت رؤوسه العارية اهتزازاً عنيفاً" - إلى حيوان ضخم، إلى أفعوان خرافى، هذا النموذج - الشعب، الأفعوان الخرافى - يظهر على طول المتتالية:

"وفجأة دوت لامرسيين، ومال هيسونى وفرديك نحو درابزين الدرج. إنه الشعب. هرول فى الدرج. اهتزت رؤوسه العارية اهتزازاً عنيفاً، خوذات وبنادق وأكتاف، حتى إن البعض اختفى فى هذه الكتلة الهائجة وهى لا تزال صاعدة، والمنظر أشبه ما يكون بنهر يصده المد والجزر الشديدان، مع الخوار الرهيب، وقوة دفع خارقة، وفى الأعلى انتشرت الكتلة. وساد الصمت، حتى لم يعد يسمع إلا وقع الأحذية وتلاطم الأصوات".

فسمات الحيوانية - "الكتلة الهائجة"، "الخوار" - وسمات الماء - "المد"، "النهر"، "المد والجزر الشديدان"، "التلاطم" - كلها مترابطة ومتكررة تفرض التشابه بين شعب ١٨٤٨ وحيوان الأساطير. فالتاريخ المعاصر إذن رد إلى الطبيعة، أى ما قبل الثقافة، إلى ذلك الزمن الغابر المعتم، حيث الإنسان لم ينتصر بعد على الغول، وحيث هرقل لم يصرع بعد أفعوان "لرن"^(٢) الخرافى.

(٢) أفعوان لرن حيوان كان على هرقل، البطل الأسطوري، أن يصصره؛ ففعل. وذلك أحد "الأشغال الاثنى عشر" التى كان عليه أن يقوم بها، تكفيراً عن جرائم ارتكبها، كما تحكى تلك الأسطورة اليونانية. (المترجمان)

هذا المثال يبين أنه من الممكن، ونحن نكتب بالكلمات العادية، أن نعطي "شيئاً رأيناه" شكلاً فريداً، ودلالة أصيلة. فالأسلوب ليس بالضرورة "انزياحاً" كما كانت تفترض ذلك الأسلوبية الأدبية. إن تنظيم الملفوظ الوصفى - أى بنيته - له هنا فضيلة تحويلية؛ فهو يجعل المدلول الأدبي شيئاً آخر غير "انعكاس" للواقع.

وقد قام الشكلاونيون الروس بالاعتراض على مفهوم "الأدبية" والتخلى عنه، وذلك عندما تعرفوا على النسبية التاريخية لمفهوم "الأدب". فإدراك ما هو "أدبي" أو غير "أدبي" غالباً ما يختلف. وأرسطو نفسه كان قد استبعد من تعريفه للأدب كل شكل تعبيرى شخصى، وكل خطاب يقوم به الشاعر باسمه الخاص؛ ففى كتابه "فن الشعر" لا يقول أى شئ عن الشعر الغنائى ولا عن سافو ولا عن فننداروس. وبالعكس، فالقرن التاسع عشر الفرنسى قد جعل من "اليوميّات" جنساً أدبياً قائماً بذاته. فليس للأدب جوهر لازمى وكونى، ومن الأفضل الحديث عن "فعل أدبي" بدلاً من الحديث عن "الأدبية". ورغم ذلك، فهذا المفهوم يحتفظ بقيمة نقدية أكيدة، مثلما لاحظ ذلك جيرار جنيّت فى مقالة - برنامج من كتابه "صور I" (١٩٦٦)، عنوانها "البنوية والنقد الأدبي":

"إن النسيان الحينى للمضمون، والتقليص المؤقت "للكيان الأدبي" للأدب إلى حدود كيانه اللغوى، كان لابد له أن يسمح بمراجعة بعض البدهيات القديمة المتعلقة بـ"حقيقة" الخطاب الأدبي، وبدراسة نسق مواضعاته عن كُتب. لقد نظرنا طويلاً إلى الأدب باعتباره رسالة بدون سنن، وأضحى من الضرورى النظر إليه ولو للحظة باعتباره سنناً بدون رسالة".

ولكن لا يمكن للنقد الأدبي أن يلبث على الدوام "شكلياً" يختص فى وصف نسق العمل الأدبي وحده لا غير؛ فوضعيته هذه، كما صرح بذلك جيرار جنيّت نفسه، "حينية" و"مؤقتة"؛ وفى المقابل هناك إفادة ثابتة لإبراز دور الشكل، الذى أغفل لمدة طويلة، فى اشتغال المعنى، ويتبين عندئذ كيف يحدد الأدب علاقتنا بالواقع، كما برهن على ذلك تحليل رومان ياكبسن "للوظيفة الشعرية" للغة.

الوظيفة الشعرية للغة

فى الفصل ١١ من كتابه "بحوث فى اللسانيات العامة"، وعنوانه "اللسانيات والشعرية"، يحدد ياكبسن وظائف اللغة المختلفة حسب ارتكاز فعل التواصل على عامل من العوامل التالية: المرسل، والمرسل إليه، والسياق، والسنن، والرسالة. و"الوظيفة الشعرية للغة" - وهى ليست حكراً على الشعر المنظوم، مع أنها الوظيفة المهيمنة فى الأدب عامة - تركز على إثارة الاهتمام بشكل السنن نفسه انطلاقاً من الأهمية التى تعطىها لتنظيم الدال. فالشكل "أصبح صعباً"، أو لعله صار مستعصياً على الإدراك من خلال التوازيات بشتى أنواعها، كعودة الرنات الصوتية فى ظواهر مثل القافية، والسجع، والجناس، وفى بناءات تركيبية متشابهة، أو من خلال كل التناظرات التى يمكن أن توجد بين شخصيات رواية ما أو بين حلقاتها. هكذا تتوقف اللغة عن أن تكون شفافة للأشياء. إن "الوظيفة الشعرية" لا تلغى المرجع (أى الإشارة إلى المسمى)، بل تجعله ملتبساً.

وفى هذا تكمن قوة النقد الأدبى، الذى يحارب آليات التواصل العادى:

"حين تصبح علاقة المفهوم بالعلامة علاقة آلية، يتوقف مجرى الأحداث، والوعى بالواقع يشرف على الموت ... إن الشعر هو الذى يحمينا من الآلية، ومن الصدى الذى يهدد صورتنا للحب والحقد، للثورة والتصالح، للإيمان والكفر" (ياكبسن: "ما الشعر؟").

لقد درس الشكلاونيون والبنويون كل الطرائق التى يتجلى من خلالها الإيقاع الخاص بالأعمال الأدبية، من فضاء وزمان مختلفين عن فضاء العالم وزمانه. واهتم الشكلاونيون الروس فى عشرينيات [القرن الماضى]، والشعريون (جيرار جنيت وترفتان تودوروف)، والسيميوطيقيون الفرنسيون فى الستينيات (بارت وغريماس) بالبيت الشعرى بمختلف مظاهره، وبأشكال تركيب الحكبة، وبنظام الخطاب السردى.

شعرية الشعر

الشكلانيون الروس والشعر

لقد اهتمت الأبحاث البنيوية الأولى أساساً بالقصائد؛ لأن "النثر يضع الشعرية أمام مشكلات معقدة جداً"؛ حيث "التوازيات أقل وضوحاً وأقل اطراداً" (ياكوبسن).

فالقصيدة المقتضبة ذات الشكل الثابت، كما يصفها بودلير والرمزيون - مالمري أو فاليري، اللذان غالباً ما يستشهد بهما ياكوبسن - توضح بجلاء تعريف "الأدبية" السالف الذكر. ولتستجيب القصيدة لمثال "الشعر الصافي" الذي أنتجه شعراء أواخر القرن التاسع عشر، عليها أن تكون منغلقة على ذاتها بدون أى مرجع، ومبنية بناءً قوياً، ومتميزة تميزاً واضحاً عن إنتاجات اللغة العادية.

لقد صرح بودلير بأن "كل شكل شعري تجاوز قدرة الإنسان الاستيعابية [...] ليس شعراً". فلا بد من القدرة على قراءة القصيدة، مثلما نشاهد اللوحة، والقدرة على الإمساك بها باعتبارها كلاً. فالسوني، وكل الأشكال القصيرة، تستجيب لهذه الضرورة. وإذا اخترنا كتابة قصيدة طويلة فلا بد من تصويرها مثل "متتالية من القصائد القصار، أى متتالية من إحساسات شعرية مقتضبة" (إدغار ألن بو).

وأشياء القصيدة ليست هي أشياء العالم، ولا وجود لها سوى داخل القصيدة، وليس لها من دلالة سوى داخل نسق معقد من العلاقات ومن "التشابهات". فالببيت الشعري "كل مركب غير قابل للانقسام"، وكل شيء فيه "دال ومتناظر وعامل ومتشابه" (بودلير). ويلاحظ بودلير بصدد قصيدة "الغراب" لإدغار ألن بو أن القصيدة بكاملها "تدور" حول كلمة واحدة، هي never (البته)، هذه الكلمة هي التي تولّد العناصر الأخرى للقصيدة، وخصوصاً الغراب؛ فلفظتا never وraven (الغراب) تتشابهان: الكلمتان معاً مترابطتان من خلال الجنس، وذلك بعودة رنات صوتية متطابقة؛ فغراب إدغار ألن بو إذن ليس بطائر الحقول، ولكنه ذلك التناغم الذي يجعل الكلمة الموضوعية في القصيدة ترن.

والتنظيم المعقد لكل طبقات الملفوظ داخل القصيدة، أى فن البنية الرفيع المنكشف هنا، الذى تحدث عنه مالرمى عند حديثه عن تكون القصيدة، يحدث انصهار الصوت والمعنى، ويجعل الدلالة تتوقف على العبارة. فالقصيدة تتبع قوانين أكثر من الكلام العادى؛ فهى ليست كالنثر قابلة للتغير، ولا يتم نسيانها بمجرد ما ينقل المعنى. إننا نكررها ونستظهرها، ويتم دوامها بفضل صلابة بنيتها، وبفضل العلاقات التى تنسجها بين كل عناصرها.

"البناء والهيكل هما أهم ضمانات لما فى الأعمال الذهنية من حياة عجيبة" (بودلير).

ولا يكفى مع ذلك وصف الخصائص المميزة للقصيدة لإدراك "أدبيتها" وفهم عملية تحول الكلام العادى إلى عمل شعرى، بل لابد من دراسة بنيات اللغة الشعرية، واستلهاهم مناهج اللسانيات البنيوية لتحديد الوحدات الصغرى فيها وقواعد التحويل، إذن لابد من تأسيس نحو الشعر.

نحو الشعر

ياكبسن أول من قدم فرضية عامة حول بنية اللغة الشعرية فى كتابه "بحوث فى اللسانيات العامة" (١٩٦٣).

فقانون إبداع النص الشعرى وتأليفه يرتكز على "إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار إلى محور التركيب". إن الاختيار والتركيب يميزان اللغة عامة، مثلما بين ذلك ياكبسن فى دراسته لاضطرابات المصابين بالحبسة. فعند الكلام نختار كلمة داخل أنموذج ما: مثلاً، يمكن أن نختار بين أن نقول "طفل" أو "صبى" أو "غلام"، ثم نركب الكلمات فيما بينها تركيباً يجعلنا نؤلف متتالية ما، أو "مركباً": "الطفل نائم" مثلاً. لكن فى الشعر "يرقى التماثل إلى مستوى الطريقة المكوّنة للمتتالية"، والبيت الشعرى يضاعف علاقة المجاورة بين الكلمات بواسطة علاقة التشابه أو التعارض، من خلال التماثل الصوتى والدلالى. ففى أول بيت من قصيدة فرلين التى عنوانها "حلمى المعتاد"، وهو قوله:

"أحلم دائماً هذا الحلم الغريب المؤثر"،

تفرض التماثلات الصوتية اختيار الكلمات وتركيبها داخل البيت. والسجع بالصائت en يجمع الظرف souvent (غالباً) بالصفتين étrange (غريب) و pénétrant (مؤثر). والجناس يجعل من الصفة الثانية (مؤثر) صورة في مرآة الأولى (غريب)، وبذلك يتم تحديد الأولى بالثانية. فكللمات القصيدة "تشتغل بالانعكاسات المتبادلة" (مالرمي). وكل تشابه ظاهر في الأصوات يتم تقديره بالنظر إلى التشابه والاختلاف في المعنى. ويفسر ياكبسن ما يلاحظ غالباً في البيت الشعري من تساوى الشكل والمضمون من حيث الأهمية والقيمة والقدرة، من خلال واقع البنية الخاصة باللغة الشعرية. ونظرية التماثل هذه تشمل كل مستويات البناء اللساني في القصيدة. فبعدما بيّن ياكبسن التماثلات الصوتية حدد تماثلات دلالية، وتماثلات تركيبية. فالطباق والاستعارة أمثلة على التماثل الدلالي. لكن قد تخلو القصيدة من المحسنات اللفظية، ومن الفكرة، وتبقى مع ذلك قصيدة، لأنه يوجد "شعر النحو". والأسلوب التنبؤي في الشعر العبرى هو إذن نتاج استمرار توازيات تركيبية. ونظرية التماثلات تهتم أيضاً بالمعطيات العروضية: القافية والوزن والمقطع الشعري.

ولكى يبرهن ياكبسن على صلاحية النظرية، ولضبط أدوات دقيقة لتحليل النص الشعري، انكب على تمرين تطبيقي: قراءة قصيدة "القطط" لبودلير، بالاشتراك مع كلود ليفي ستروس الذي اقترح سنة ١٩٥٨، في كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية"، نموذجاً للتحليل البنيوي للأساطير. فالبحث النسقي عن أكبر عدد ممكن من التماثلات في كل المستويات (النحو والصوتي والعروضي والدلالي)، ثم ربط مختلف طبقات القصيدة، يسمحان بإبراز أن قصيدة بودلير عالم صغير، عالم مغلق، يولد نسقه الخاص من الإحالات والتناظرات. فالحدث المركزي في القصيدة هو تحول القطط إلى سفنكسات^(٣) في الثلاثية الأولى:

"تتخذ القطط متأملّة هيئة شرف

أبو الهول مستلقياً في غياهب الوحدة؛

(٣) السفنكس: مخلوق أسطوري من الأساطير اليونانية، هو "أبو الهول"؛ عربناه هنا - للضرورة - بلفظ "السفنكس"، وقلنا في القصيدة "أبو الهول". (المترجمان)

ويتم تحليله باعتباره نتيجة لتماثل صوتي، وهو نفسه مدعوم بتماثل نحوي وبتماثل عروضي. وهناك جناس يربط اسمي الفاعل الوحيدين في القصيدة كلها، وهما "متأملًا" و"مستلقيًا"، ويقعان في موقعين متماثلين، أي في آخر الشطر الأول من البيتين الأول والثاني من الثلاثية المذكورة. فالقطط المتأملة تطابق السفنكسات الكبرى المستلقية، وهكذا يبدو الدال هو المكون للمتتالية، وبذلك يولد الحادث نفسه، أي تحول القطط، وأيضاً الهيئات الموصوفة بها القطط - السفنكسات،

"التي تبدو مستغرقة في نومها داخل حلم لانهائي".

وعناصر الديكور: "غياهب الوحدة"، و"الرمل الناعم". وذلك أن الجناس الذي يجمع الكلمتين - المفتاح في الثلاثية الأولى - حاضر أيضاً في الأبيات اللاحقة. فالتحليل البنيوي للقصيدة يبرز التسلسل المنطقي العجيب "للتشابهات" الذي تلتحم به كل أجزاء حكاية تحول القطط، ويجعل من هذه القطعة قصيدة "مطلقة" بدون رابط خارجي، مثل الكتاب حول لاشيء الذي حلم به فلوبيير.

حدود التحليل الشكلي للشعر: السجال حول قراءة القطط

أثارت القراءة البنيوية لقصيدة بودلير لمدة خمس عشرة سنة عدة ردود أفعال حادة. فاهمية السجال ومدته تفهم من خلال شخصية الكُتَّاب المساهمين فيه وأهمية الرهان؛ فكلهم يريدون تبيان أن للسانيات المكانة الأولى في دراسة النصوص الأدبية. فالمشارب الفكرية الأكثر اختلافاً وممثلاً أهم التيارات النقدية، خاضوا بالتناوب المعركة لمناقشة مفاهيم مثل "البنية" و"الشكل" و"المعنى". وأول رد فعل كان من ميخائيل ريفاتير، وهو أسلوبي؛ فقد عاب على رومان ياكبسن وكلود ليفي ستروس استعمالهما طريقة غير منسجمة مع خصائص اللغة الشعرية، وعدم تحليلهما كيفية تأثير القصيدة في قرائها (وسنعرض حججه في الفصل السادس). أما مؤرخو الأدب، أد ثال كلود بيشوا، والهرمنوطيقين، أمثال لوسيان غولدمان، والميثولوجي جليبر دوران، فقد قابلوا قراءتهم

لقصيدة بودلير بقراءة رومان ياكبسن وكلود ليفي ستروس. وسنتناول هنا تحليلات جلبير دوران؛ لأنه إذ يطرح سؤال العلاقة التي يقيمها الأدب مع الرموز والأساطير، يدرج في التحليل الأدبي وجهة نظر السيكلوجيا التي يتبناها النقد التاريخي والهرمنوطيقي، وكان الشكلاونيون يريدون إبعادها.

ففي مقالة بعنوان "القطط والفئران والبنويون"، يقترح جلبير دوران قلب الفرضية، وعوض ادعاء إبراز دلالة القصيدة من خلال استنطاق بنياتها اللسانية فقط، مع الامتناع مثل ياكبسن وليفى ستروس عن التفكير في محتوياتها الرمزية، يريد دوران تبيان أن قصيدة بودلير مبنية كلها على نموذج أصلى، أى رمز كلي وكوني. فرمزية القصيدة هي التي تجعل منها عند القارئ نصاً شعرياً بكل تأكيد، وليس رسوخ بنياتها ومثانتها. وإعادة كتابة "القطط" بطريقة ساخرة وترجمتها إلى اليابانية يؤكد هذه الأطروحة. وقد تسلى جلبير دوران بأن استبدل بكلمة "القطط" كلمة أخرى أكثر سجعاً، هي "الفئران"، والترم باحترام صوامت القصيدة وتركيبها وعروضها، فقال:

"العشاق المولعون والعلماء المتزهدون

جميعاً فى فصل النضج يعيشون

الفئران الضاجة الشقراء، فخر السجون".

لقد تغير معنى القصيدة دون أن يقع أى تغيير فى بنياتها اللسانية؛ لأن الفأر على المستوى الرمزي حيوان مؤذٍ مخرب، إنه "العدو المعاكس للقط". وبخلاف ذلك فالترجمة إلى اليابانية، فى لغة تركيبتها وعروضها وصوتياتها نقيضُ ما فى اللغة الفرنسية، تبقى على المعنى، بل تقويه وتقوى الطاقة الاستحضارية للقصيدة. ورمزية القط تنتج فى اليابان المجموعة نفسها من الصور التي تنتجها فى الغرب، وصورة "جياذ الماتم الأسطورية العتيقة" قد أحييتها الترجمة اليابانية فى صورة أدق، تظهر فيها القطط "جياذاً تقود الأرواح وتجر خلفها التوابيت والجثث". فبعد ما أخضع جلبير دوران بنيوية ياكبسن وليفى ستروس لتجربة مضادة على محك السخرية والترجمة،

أبرز "البناء الترميزي" في القصيدة، وهو حضور "مجموعات متجانسة" من الرموز في كل مقطع شعري، هي المنزل والخريف - في قوله "فصل النضج" - والقط والتصوف - في قوله "العشاق المولعون والعلماء المتزهدون" - وذلك في الرباعية الأولى، وكلها رموز مرتبطة بعدد لا يحصى من الخيوط الدلالية، ومنها الحميمية. وستكون الحجة في ذلك بإبراز أن "موضوعة القط، بوصفها نموذجاً أصلياً، هي التي تستقطب البنيات" - الدلالية والعروضية والصوتية - في قصيدة بودلير، "وليس العكس".

وتأكيد جليبر دوران على أولوية الرموز في بناء النص الشعري نوع تنوعاً مفيداً أطروحة الشكلايين؛ فالشعر يتكلم عن اللغة لأنه يثير الانتباه إلى شكل الرسالة نفسه؛ لأنه يبرز وينسق البنيات اللسانية، لكنه يتكلم عن اللغة حين كلامه عن شيء آخر. إنه اتحاد وثيق بين "مقول ومعيش" (ميشونيك). إذن، لا يمكن اختزال الوجود الأدبي لنص ما في واقع بنياته اللسانية وحدها، وكتم ما للكُتَّاب من معرفة بالعالم.

التحليل البنيوي للحكايات

الحكايات مثلها مثل القصائد، لها زمان خاص وإيقاع خاص، وكثيراً ما يكون وصفهما صعباً.

"كل شيء مهم في الرواية، كما هو الحال في القصيدة [...] ، إلا أن حقل القوى المتشابكة الذي تمثله (الرواية) أوسع وأعقد من أن يدركه الذهن إدراكاً دقيقاً من أول وهلة" (جوليان غراك).

ومع ذلك يوجد "علم للحكاية" يسمى "السرديات"، يسعى إلى اكتشاف القوانين العامة في الحكاية، تكون كل حكاية بمفردها نتاجاً لها، مع التمييز بين مستويين من التحليل: تحليل الأحداث أو القصة، وتحليل السرد.

منطق الأفعال

كانت أعمال فلاديمير بروب حول الأحاجى الروسية التى قدمها فى كتابه "مورفولوجيا الأحجية" (١٩٢٨) فى البداية عبارة عن محاولات متعددة لأجل "نزع الطابع التعاقبى عن الحكاية، ثم إلباسها لبوساً منطقياً آخر" (رولان بارت). وسنقدم هنا ثلاثة نماذج من تحليل الحكاية: بروب وكلود بريمون وغريماس. وقد رتبناها تصاعدياً حسب درجة الصورة والتجريد فيها.

أما المرجع المشترك فى كل هذه الأبحاث فهو اللسانيات البنيوية؛ فكلها تسلم بأن الحكاية تشاكل الجملة، بل هى جملة كبيرة يجب توضيح قواعد توليدها، وهى خاضعة لقيود المنطق الإلزامية. ويمكننا تقطيع وحدات صغرى فى الحكاية كما نقطعها فى الجملة، ولو كانت تلك الوحدات أكبر بكثير من الوحدات المكونة للجملة، وتبيان كيف يندمج بعضها فى بعض، ويتألف ليشكل حكاية؛ فقوانين تحولاتها هى التى تشكل التركيب السردى.

ويحدد بروب فى الأحاجى الروسية إحدى وثلاثين "دالة"^(٤) ثابتة، على قدر ما فى اللغة من الأصوات، ويعنى بالدالة فعل الشخصيات باعتباره مستقلاً عن كل حبكة خاصة. ففى أحجية ما تقرأ أن البطل أخذه الصقر إلى مملكة أخرى بأمر من الملك، وفى أحجية أخرى يؤخذ بالزورق بأمر من ساحرة، لكن دالة "ذهاب البطل" ثابتة أساسية ومشتركة بين هاتين الأحجيتين، بل بين الأحاجى كلها؛ لأنها جميعاً حكاية واحدة. ويتم تقطيع الدالات عند بروب بناء على الحبكة، فلذلك تراها تتسلسل بحيث تتكون منها متتالية ثابتة. فـ "الشر" دائماً يتلوه "العقاب"، وبعد ذلك "التكفير". والتغييرات الوحيدة الممكنة هى إما فجوات - قد تنقص بعض الدالات - أو تكرارات ناتجة عن تأخر نهاية الأحجية بسبب محن جديدة تعرض لها البطل.

(٤) عادة ما يترجم مصطلح function فى هذا السياق بلفظ "الوظيفة"، ولا نراه صواباً، بل عندنا أن الصواب أن نترجمه بالمصطلح الرياضى الذى يقابله حقاً؛ لأن هذا المفهوم نقل إلى الأدب من الرياضيات، وهو مفهوم "الدالة". (المترجمان)

وفى "منطق الحكاية" (١٩٧٣)، عاب كلود بريمون على بروب إهماله "للاحتمالات السردية"، وبذلك يكون قد لئّن من صرامة تسلسل الدالات عند بروب. فقد استبدل بريمون بالمنطق الارتدادى عند بروب - الذى يعتبر النهاية تبريراً للبداية - منطقاً تصاعدياً يأخذ بعين الاعتبار حرية الشخصيات وحرية الراوى؛ فلم يعد لدالة "صراع البطل" نتيجة واحدة ممكنة، كما هو الشأن عند بروب، وهى دالة "النصر"، ولم يعد التردد أو الخيارات موجهة فقط لتأخير النهاية بطريقة بلاغية محض. لقد أدخل بريمون على منطق الأفعال لعبة الخيار الثنائى - نجاح / فشل - التى تفتح "الاحتمالات السردية"، وبذلك أحل محل مفهوم "الدالة" مفهوم "المتتالية الأساسية". فـ"المتتالية"، باعتبارها وحدة منطقية وزمنية، هى المجموع المكون من "احتمال"، متبوع أو غير متبوع بـ"مرور للفعل"، وتمام أو عدم تمام لذلك الفعل.

ويقترح غريماس فى كتابه "الدلالة البنيوية" (١٩٦٦) أن تكون الوحدة الدنيا فى كل حكاية هى "العامل" بدل "الدالة" أو "المتتالية". لقد ميز بروب بين سبعة أصناف من الشخصيات، هى: ١- المعتدى، ٢- الواهب، ٣- المساعد، ٤- الأميرة، ٥- الموكل، ٦- البطل، ٧- البطل المزيف. لكن غريماس اختزل هذه الشخصيات - النمطية السبعة - إلى ستة عوامل أساسية، هى: الفاعل والموضوع، المرسل والمرسل إليه، المساعد والمعيق، وهى تشبه المواقع الإعرابية فى جملة مركبة. ويمكن أن نبني بمساعدة النص كله جملة تعكس بنياته. ويمكن تلخيص "رحلة البحث عن الغرال"^(٥) كما يلى: "الله (المرسل) يريد من فرسان المائة المستديرة (الفاعل) الاستيلاء على الغرال (الموضوع) بمساعدة القديسين والملائكة (المساعد)، على الرغم من إعاقة الشيطان ومعاونيه (المعيق)، وذلك لأجل سعادة الإنسانية (المرسل إليه). فـ"العامل" وحدة مبنية فى النحو السردى، وليست معطاة؛ فهو كيان تقوم عليه دينامية النص: فالمحاور الثلاثة الأساسية

(٥) "الغرال" أو "الغزال المقدس" قدح شرب فيه السيد المسيح فى "العشاء الأخير"، زعموا أنه جُمع فيه دمه السائل من جراحه يوم صُلب. وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر أذاعت بعض الروايات خبر "بحث" فرسان المائة المستديرة" عن هذا القدح. (المترجمان)

- التواصل والرغبة والفعل - ممثلة فى ثلاثة أزواج من العاملين. ولا يجب خلط العامل بالشخصية؛ لأنه يمكن لعدة شخصيات أن لا تكون سوى عامل واحد، والعامل يمكن أن يكون كياناً مجرداً، وليس مشخصاً.

وبمجرد ما يتم تحديد هذه الوحدات المكونة لكل حكاية لابد بعد ذلك من الكشف عن قوانين تحولها، عندئذ تبدو واضحة القيود المنطقية التى تخضع لها الحكاية. فدالات "بروب تخضع لتنظيم مزدوج، والنقص الذى يدشن بحث البطل، ويشكل عقدة الحكاية، يستلزم تعويضه لاحقاً. فغريماس يواصل مجهودات بروب لـ"نزع الطابع التعاقبى عن الحكاية، ثم إلباسها لبوساً منطقياً آخر"، ويبين بأنه يوجد فى أساس كل حكاية ملفوظ - برنامج من نمط "مواجهة، هيمنة، كسب". وهذا الملفوظ - البرنامج يشغل عملياً ثلاث علاقات منطقية أساسية، هى: التناقض والتضاد والاقتضاء.

والقراءة التى أنجزها غريماس لقصة غى دى موباسان "صديقان"، فى كتابه "موباسان: سيميوطيقا النص؛ تمارين تطبيقية" (١٩٧٦)، تقدم مثلاً عن القيود السيميوطيقية التى يخضع لها الأدب السردى، لكن القصة ليست بالضرورة أدباً؛ فسلسلة متتالية من الصور - فيلم أو قصص مصورة - تعتبر "قصصاً"، مثلها مثل الروايات؛ ولذلك اهتم الشكلاونيون الروس - باستثناء بروب - بتنظيم الخطاب السردى أكثر من اهتمامهم بمنطق الأفعال. وتحليل السرد وحده يهتم المظهر اللفظى، وبالتالي المظهر الأدبى بمعنى الكلمة فى الحكاية.

خطاب الحكاية

إن تحليل الطرائق المسؤولة عن تحولات سلسلة من الجمل إلى عالم متخيل نؤمن بواقعيته وقت القراءة فقط هو من صميم شعرية الرواية. وسنكتفى هنا ببعض الإشارات السريعة، ونحيل طالب صلب الموضوع على كتاب بيار لويس راي "الرواية" (الصادر عن دار هاشيت، فى سلسلة "معالم أدبية"، سنة ١٩٩٢).

لا تضعنا الرواية أبداً أمام الأحداث كما هي؛ فالروائي يختار من الأحداث ما سيجعله في الواجهة وما سيحتفظ به، ويختار أيضاً أن يقدم لنا معرفة موضوعية أو ذاتية، جزئية أو كلية، داخلية أو خارجية. فالسرديات البنيوية تقرأ بناء التخيل في العلاقات التي يقيمها نص الرواية بين مستوى الملفوظ ومستوى التلفظ من جهة، وبين الملفوظ والقصة المحكية، واقعية كانت أم خيالية، من جهة أخرى. وعلى هذه المجموعة من العلاقات أطلق جيرار جنيت اسم "خطاب الحكاية" في كتابيه "صور III" (الصادر سنة ١٩٧٢) و"خطاب الحكاية الجديد" (الصادر سنة ١٩٨٣).

إن الذات المتلفظة "كائن من ورق"، هو السارد، وليس هو المؤلف الواقعي. ودراسة الصوت السردى تسمح بالتعرف عليه؛ فقد يكون شخصية من شخصيات القصة المحكية، إما شخصية مركزية، أو شاهداً كتوماً، وقد يكون أيضاً "سارداً غائباً" يعطينا الانطباع بأن القصة تحكى من تلقاء ذاتها، مع أنه وسيط بين القراء والشخصيات، يخبر القراء بما تحسه الشخصيات وبما تفكر فيه أو ما لا تفكر فيه، وذلك أن السارد يلعب دوراً أساسياً في بناء التخيل، بما أنه هو الذى يقرر زمن الحكاية، ويقرر وجهة نظر أو وجهات نظر معينة تجاه الأحداث؛ فقد يحكى الأحداث حسب حدوثها، أو يقلب تسلسل الأحداث الواقعية أو الخيالية بواسطة ضرب من اللاتعاقب، وذلك بالرجوع إلى الوراء أو بالإخبار بما سيأتى، ويقوم بإبراز مشهد، وذلك بالإطناب فيه، أو على العكس يختصر السرد فيحذف سنوات عديدة من حياة شخصية من الشخصيات، والسارد أيضاً هو الذى يقدم لنا معرفة كلية أو جزئية، موضوعية أو ذاتية، عن العالم المحكى، حسب تبنيه لوجهة نظر العالم بكل شيء تجاه الأحداث والشخصيات، أو يقيد رؤيته داخل منظور محدود لإحدى شخصيات القصة.

ويعتمد النقد البنيوي في تناوله للعمل الأدبي على نظرة خارجية؛ لأنه يسعى إلى وضع قوانين اشتغال النص الأدبي. فهو يرى وحدات منفصلة في الطرائق التي يرى الكتاب أنها "مرتبطة بقوة داخل جهد تعبيرى عام" (هنرى جيمس فى كتابه "فن التخيل" ١٨٨٤). وبذلك يبدو أن النقد البنيوي عارض النقد الموضوعاتى الذى يحاول (كما بيّناه فى الفصل الثالث) أن يحيا مرة ثانية، من خلال إبداع ثانٍ داخلى، حركية الإبداع داخل الفنان.

ولتفادى تعارض عقيم بين النقدين يوشك أن يؤدي إلى نفى الواحد للآخر نفياً قطعياً، اقترح جيرار جنيت في دراسته "البنوية والنقد الأدبي" (١٩٦٦) تقسيم النقد الأدبي إلى مجالين: على أن يُحتفظ بالنقد الموضوعاتى فى الأدب "الحى" الذى لا يزال يتكلم معنا اليوم، أى الأعمال الأدبية التى يمكن أن تُعاش مرة ثانية من خلال الوعى النقدى أو وعى القارئ، وأن يطبق النقد الشكلى على أدب أصبح أكثر بعداً ومن الصعب فك رموزه؛ لأنه لم يعد بإمكاننا بلوغه سوى من خلال العمليات البنوية الذكية.

والمشكل نفسه طرح طرحاً مختلفاً، وحله جان روسى؛ فقد تجاوز تحفظات الموضوعاتيين - لاسيما جورج بولى - من النظر إلى العمل الأدبي على أنه "واقع مجسد فى لغة ما، وفى بنيات شكلية"، خوفاً منه أن لا يمسكوا إلا بالهيكل وليس بالجوهر؛ ويرى فى الموضوعة "المبدأ السرى" - لأنه غير مرئى للكاتب نفسه - الذى ينظم تركيب العمل الأدبي، ويفرض اختيارات تقنية، كما بينه بنجاح المقال الذى خصه لـ "مدام بوفارى" فى كتابه "الشكل والدلالة" (انظر ما قدمناه فى آخر الفصل الثالث). وطريقة جان روسى الموضوعاتية لا تستبعد أبداً تحليلات اللسانيات والشعرية؛ ففي سنة ١٩٨٦، فى كتابيه "نرجس روائياً، بحث فى ضمير المتكلم فى الرواية"، و"القارئ الحميمى"، يستعمل أحدث أعمال علماء السرد حول وجهة النظر، وحول مسألة المسرد له، ولكنه يخضعها للكشف عن صيغة خاصة من العلاقة بالعالم.

الفصل الخامس

النقد من منظور العمل الأدبي

II - النقد النصي

لم يكن النقد البنيوي أول من درس النصوص الأدبية دراسة محايدة، فالنقد "النصي"، الذي ظهر في فرنسا ما بين سنتي ١٩٦٦ و١٩٦٨، بعد التطورات الأولى للنقد البنيوي بقليل، قد اعترض على المسلمات الأيديولوجية، دون أن ينفصل تماماً عن القاعدة التي تركز على "تشبيد انغلاق النص المقروء"، وعدم تجاوزه نحو الخارج" (جان بلمان نويل).

والنقد البنيوي وجيه فيما يخص وصف اشتغال الدلالات، لكن يؤخذ عليه أنه لا يسائل إنتاج الملفوظات. وتطور النحو التوليدي واللسانيات التحويلية في أمريكا، على يد نعام تشومسكي، وضع أسس اللسانيات السوسيرية موضع تساؤل، وذلك بتأكيده على مسألة التلفظ، وقضية بناء المعنى. وفي الوقت نفسه تعود مسألة الذات، التي سبق للبنيوية أن أعلنت عن "موتها"، لكنها طرحت بمفاهيم جديدة. فمن خلال قراءة لاكان لفرويد - في مؤلفه "كتابات"، الذي جمع فيه نصوصاً كتبها ما بين سنتي ١٩٣٦ و١٩٦٦ - ومن خلال قراءة جاك دريدا - الذي نشر سنة ١٩٦٧ كتابه "الكتابة والاختلاف"، ضمنه محاضرة بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة" - اتضح أن الذات مزحزحة عن المركز، منفلة، وأنها - بسبب اللاوعي - ليست موجودة حيث تظن هي، ولا حيث نظن نحن.

ولم تعد اللغة تبدو أداة للتعبير وإبلاغ معنى سابق، تتخذها ذات متحركة فى نفسها وفى سننها؛ فالدلالة التى يستخدمها الخطاب تتجاوزها دائماً، ولذلك يحلل باعتباره مكان لقاء وموضع جدل مستمر بين "الأنا" الذى يتكلم والآخر باعتباره موضوع الرغبة اللواعية. وتفكير جوليا كريستيفا النقدي الذى يتغذى من منابع متعددة، ويحقق بذلك تركيب تأثيرات مختلفة، هو مصدر تحولات السميوطيقا الأدبية فى فرنسا منذ سنة ١٩٦٦. وهذه الأبحاث الجديدة مطبوعة بأثر الماركسية والفرويدية. لقد نقلت جوليا كريستيفا إلى إطار الكتابة مفهوم "الإنتاجية"، وتتحدث عن "عمل النص". ومن جهة أخرى، نجدتها فى "بحوث لأجل التدليل" (١٩٦٩) تحت مصطلحاً جديداً، هو "التدليل"، لتشير إلى أن السيميولوجيا لا يمكنها أن تلغى الاكتشاف الفرويدي. وطوّرت دريدا، فى كتابيه "فى علم الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف" - وقد صدرا سنة ١٩٦٧ - نقداً لنظرية التدليل، ولأيديولوجيات التمثيل والتواصل، وكان لفلسفته التفكيكية دور مهم فى ذلك التطور. ونشرت جوليا كريستيفا سنة ١٩٧١، فى كتابها "أبحاث فى السميوطيقا"، مقالاً - برنامجاً كتبته دريدا، عنوانه "السيميولوجيا وعلم الكتابة"، صدر قبل ذلك سنة ١٩٦٨ فى أحد أعداد "أخبار العلوم الاجتماعية".

وقد انتهى هذا التجديد النظرى، على مستوى النقد الأدبى، إلى إحلال مفهوم جديد للنص محل مفهوم العمل الأدبى - بمعنى النتاج المنتهى، الذى يكون موضوع تبادل وتواصل بين مؤلف وقراء. ويتطور النقد النصى فى اتجاهين أساسيين، فـ"التحليل النصى" يجدد التحليل النفسى الأدبى بإحلال "لاوعى النص" محل لاوعى الأفراد - لاوعى المؤلف أو شخصية ما. وفى الوقت نفسه أدى التفكيك السوسيونقدي لـ"المتناص" الاجتماعى - أى ميلاد "لاوعى اجتماعى" للنص - إلى تغيير طريقة التفكير فى انخراط الأدب فى المجتمع - التاريخ.

نشأة مفهوم النص

إعادة النظر فى مفهوم العمل الأدبى

لا توجد نظرية حقة للعمل الأدبى؛ فقد عرف هذا المفهوم اختلافات فى غضون التاريخ، وذلك لارتباطه بالتحويلات التى عرفتتها وضعية الكاتب، وبصيغ انتشار النصوص. والتغير والتبدل الذى عرفه العمل الأدبى من لدن النساخ فى العصور القديمة وفى العصر الوسيط دفعه إلى أن لا يكون فى ملكية مؤلفه، أى "ثمرة فكره"، إلا فى القرن الثامن عشر، وحجمه يختلف أيضاً من السونى ذى الأربعة عشر بيتاً، إلى الثمانين رواية تقريباً التى تحويها "الكوميديا الإنسانية" لبلزاك. وتعريف العمل الأدبى غامض: لا نعرف هل لابد أن نضم تحت هذا الاسم كل ما كتبه كاتب ما، أم نقصره على ما نشره فقط؛ فنأشرو "الأثار الكاملة" لهم الحق فى تبنى هذا الرأى أو ذاك. وقد اقترح ستاروبنسكى، وهو واع بالصعوبات الملزمة للعمل الأدبى، أن نحدده فى ارتباط مع "مشروع المؤلف إذا ما استطعنا كشفه"؛ لأنه يضم عالمًا ما، ضيقًا أو شاسعًا، يهيمن بداخله قانون متجانس، أى ضرورة عضوية. لكن مثل هذا "المشروع" لا يكون دائماً أصلاً أول، على عكس ما تعنيه كلمة "مشروع" فى الظاهر. وقد لاحظ بروس، فى "السجينة"، فيما يخص "الأعمال الأدبية" فى القرن التاسع عشر، أن وحدتها "فرضت عليها فيما بعد": مثال ذلك أن بلزاك لم ير "فى رواياته كوميديا إنسانية إلا فيما بعد".

و"العمل الأدبى" - وإن لم يعرف تعريفاً محكماً - فإن أجيالاً من النقد عدوه واقعاً موضوعياً، بنية متكاملة، مغلقة، تامة، حتى ولو كان هذا التمام ناتجاً عن أسباب عارضة، مثل موت المؤلف. وقد اتضح من الفصول السابقة أن النقد كثيراً ما يزعم أنه يقول المعنى "الحقيقى" للعمل، وأنه يصف بنياته وصفاً موضوعياً. فالتاريخ الأدبى وكل الهرمينوطيقات، والنقد البنويى، رغم اختلاف مسلماتها النظرية ومناهجها، فإن لها جميعاً تصوراً واحداً لـ "العمل الأدبى"، هو ما يريد أن يوصله المؤلف إلى قرائه؛ فاللجوء إلى سنن مشترك، واحترام المشابه للواقع وقوانين الجنس، كل ذلك يضمن "مقروئته"، ويدرجه فى سيرورة تواصلية منظمة اجتماعياً.

والحال أن نقد جاك دريدا لنظرية الدليل وملازمها، وهو التواصل، يبين أن الروابط وثيقة بين فيتيشية العمل الأدبي هذه التي تحافظ عليها مدارس نقدية رغم تعارضها، وبين المركزية العرقية. وأولية الكلام هي ما يميز المفهوم السويسري للدليل، وأيضاً وضعية الكتابة في الغرب. فتجربة حضور الذات المتكلمة لذاتها هي التي قادت سوسير إلى الجزم بأن التعبير عن الفكر باللغة يدل دلالة مباشرة، ثم إن الكتابة، وهي في الغرب صوتية - أبجدية، كانت ولا تزال توضع دائماً في المرتبة الثانية بعد الكلام. ولهذا اعتبر "العمل الأدبي" بأنه تعبير عن كلام مؤلفه. فهو كالدليل، يتكون من دال، هو النص كما يراه الفيلولوجيون، وهذا النص يحيل على مدلول واحد، هو معنى المؤلف.

وملازم الدليل هو التواصل، وهو الذى يقول عنه دريدا إنه "يفترض ذواتاً هويتها وحضورها قائمان قبل العملية الدالة، وأشياء أو مفاهيم مدلولة، أو معنى مفكر فيه، لم تؤسس مرحلة التواصل وليس لها الحق في تغييره". وعندما يتخذ "العمل الأدبي" شكل الكتاب يصبح مادة للاستهلاك، ويعطى فيه المعنى ويتداول ويستنفد.

ويقابل دريدا هذه المركزية العرقية بـ"كتابة" متحررة من أولية الكلام؛ فهي - بوصفها أثر انفتاح اللغة - تخلق فجوة بين لغة التداول، وهي التي تمثل مساحاتها المبنية بنى العالم الخارجى وتعكسها، وبين فضاء يتبدد فيه المعنى، في اللعبة الدينامية اللانهائية للدوال وفي تسلسلها، وهذا "النسيج" من الدوال هو "النص".

و"النص" بهذا المعنى - لا بمعناه عند الفيلولوجيين - حقل منهجى، وليس واقعاً مثل العمل الأدبي؛ "فالعمل الأدبي يمسك باليد، والنص قائم في اللغة" (رولان بارت، في مقالة له بعنوان "النص" بموسوعة أونيفرسالييس، ١٩٧٣). إنه مفهوم سجالي، الغاية منه ضرب الرؤية الخارجية التي ينظر بها النقد إلى العمل الأدبي، وإدراج تصورنا للأدب في حقل نظرى جديد، يكون فيه التفكير في النص المكتوب لا من حيث هو مادة للاستهلاك، بل "متقبلاً باعتباره لعبة، عملاً، إنتاجاً، ممارسة" (رولان بارت).

تأثير الماركسية : الإنتاجية المسماة نصاً

هذا عنوان مقالة لجوليا كريستيفا، نشرت في العدد ١١ من مجلة "تواصلات" لسنة ١٩٦٨، يصرح بما يدين به النقد النصي للماركسية. فتعريف "النص" بأنه "إنتاجية"، أى بأنه "نشاط يحرر الإنسان من بعض الشبكات اللسانية"، هو اعتراف بالفضيلة التحويلية والتحريرية للكتابة، فضيلة تخفيها فى الأغلب القيمة التبادلية للعمل الأدبي. فاللغة تنشئ نظاماً وتحقق شكلاً من أشكال الإكراه، يتم التحرر منه عن طريق اللعب بالكلمات. ومكان هذه الحرية المنتزعة هو الكتابة الأدبية، وذلك أن حياة الكلمات، وهى التى تُرفض وتُقيد خارج هذا المقام، نجدها هنا محررة من إكراهات العقل العملى. وإذا كان الفعل قائماً على ضرورة الاعتقاد بأن للكلمات معنى واحداً ووحيداً؛ فالكتابة على العكس تكشف عن "المجهول" (رامبو)، وعن التيه المستمر للدال. هنا لم تعد إكراهات العقل العملى ولا الأيديولوجيا ولا أى شئ آخر قادراً على إيقاف تسلسل الكلمات، وتجميد هجرة المعانى الدائمة.

وقانون الكتابة هذا مشهور عند كتاب الحداثة خاصة، من لوتريامون، أو من رامبو إلى سولرز؛ فقد تخلصوا من مقتضيات التمثيل، وقواعد الجنس، وتخلوا عن نحت صورة مشابهة للواقع، وبذلك أصبحوا أحراراً فى الكشف عن منطق آخر، وإعطاء المبادرة للكلمات" (مالرمى). والمقارنة التى عقدها جان ريكاردو فى كتابه "لأجل نظرية للرواية الجديدة"، بين رواية كلاسيكية ورواية جديدة، تبين ذلك بوضوح. فرواية كلود سيمون "طريق فلاندر" تستحضر جناساً - هو لعب بلفظتي saumure و Saumur^(١) استعمل قبل فى رواية بلزاك "أوجينى غراندى"، لكن هذا الجناس فى رواية بلزاك ليس

(١) أما الأولى (saumure)، فمعناها (نقلا عن قاموس "روبير") "السائل المتحلب من المصبرات بالملح، ويتكون من سوائل عضوية ومن الملح الذى تشربت به المواد المصبرة، أو الماء الشديد الملوحة الذى تتقع فيه الأغذية لتصبيرها، ويطلق أيضاً اصطلاحاً على ماء البحر فى مستنقع مالح بعد أن بلغ مبلغاً من التبخر، ولاسيما على الماء المالح فى الملاحات، يبخر لاستخراج الملح (أى الملح الدقيق)". أما الثانية (Saumur) فمدينة صغيرة بمقاطعة مين و لوار غربى فرنسا. (المترجمان)

سوى أحد تفاصيل النص، وهو تنكيت بالخادمة "نانو" على لسان بائع الملح، وهو شخصية ثانوية. أما في "الرواية الجديدة" التي ألفها كلود سيمون فعلى العكس، ينتج الجنس الحكاية، مسوغاً وصل خلايا تخيلية متباعدة جداً في الزمان والمكان: ما يقوله ضابط إبان الحرب، واستحضار المرأة التي تخلى بسببها عن "صومور" وعن الحياة العسكرية. ويرى جان ريكاردو أن نص الروايات الجديدة لا يمثل أى شىء، إنما هو تسجيل لإنتاجه الخاص؛ فهو ليس "كتابة مغامرة"، بل "مغامرة كتابة" (جان ريكاردو).

هذا التوافق بين نظريات النقد النصي وخصائص الأدب المسمى "الطلائعي"، وانضمام النقاد والكتاب حول مجلة "تيل كيل" التي يديرها فليب سولرز، والتي تأسست سنة ١٩٦٠، يفسر اللوم الموجه إلى النقد النصي بأنه ابتكر ليبرر تبريراً بعدياً كتابة روائية جديدة. ولا يجب، مع ذلك، أن تستخلص بسرعة أن ذلك تقسيم لحقل الأدب إلى شطرين: هاهنا "الأعمال الكلاسيكية"، وهناك "النصوص" الطلائعية. ولن نحيد عن الصواب إذا جزمنا مع جان بلمان نويل بأن النقد النصي هو الذى يقرر أن "يتناول العمل الأدبي باعتباره نصاً"، فيُظهر "ما يمكن أن يكون إنتاجياً فى النص الكلاسيكى"، مع كونه خاضعاً لمقتضيات التعبير والتمثيل والتواصل، وذلك ما أثبتته جلياً قراءة بارت لقصة بلزاك "سارازين"، فى كتابه "س/ز" (١٩٧٠).

لكن النص ليس هو فقط نص الكتاب، بل هناك "نص معمم" (سولرز)، هو نص الثقافة. فما نسميه "الواقع" هو شبكة من التمثيلات العابرة، تتغير على الدوام، إلا إذا أوقفت الأيديولوجيا أو العقل العملى هذا التدفق من الكلمات. أليس الجمال سوى مجموعة من تشبيهات؟ نقول فى امرأة مثلاً: "هى جميلة مثل فينوس"، أو "مثل عذراء رفائيل"^(٢)، أو "مثل حلم صخرى"؛ لأن الجمال "متى عدم كل سنن قبلى كان أخرس" (بارت، "س/ز").

(٢) رفائيل هذا رسام إيطالى، اسمه الحقيقى رفائيلو سانزيو. ولد سنة ١٤٨٣، وتوفى بروما سنة ١٥٢٠. له لوحات كثيرة رسم فيها مريم العذراء، سماها جميعاً "عذراء كذا...". ("عذراء الدوق الأعظم"، "عذراء البلغدير"، "العذراء ذات الحُسُون"، "زواج العذراء..."). (المترجمان)

فالنص - بناء على التعريف الذى وضعته جوليا كريستيفا سنة ١٩٦٨ - اسم يطلق على كل ممارسة دالة، أدبية كانت أم لا، "تعيد توزيع نظام اللسان بإقامة علاقة بين كلام تواصلى يروم الإخبار المباشر وبين مختلف الملفوظات المتقدمة عليه أو المزامنة له" (جوليا كريستيفا).

تأثير الفرويدية: من يتكلم؟

أعلنت البنيوية، ومعها أيضاً مجموعة من الكتاب، فى القرن العشرين، عن "موت المؤلف". فأكد البعض أن "بنيات اللغة، بل نسق اللغة نفسه - وليس الذات - هو الذى يتكلم [...] قبل أى وجود إنسانى" (ميشال فوكو)، واقترح البعض الآخر كتابة تاريخ "دون ذكر اسم أى كاتب" (فاليرى)، أو "إسناد "محاكاة المسيح"^(٣) إلى لويس فردينند سيلين، أو جيمس جويس" (بورخيس)؛ لأن الأعمال الأدبية لا تنتمى إلى مؤلفيها بل إلى الأدب. واكتشاف وجود "نسق مجهول بدون ذات" (فوكو) هو نسق اللغة، أو نسق الأدب، قد قضى على أسطورة المؤلف "المزعوم أنه أبو عمله ومالكه الأسمى" (بارت)، وأنه أصل المحتويات والضامن للمعنى.

و"عودة الذات" بين سنتى ١٩٦٨ و١٩٦٩ مرده إلى تأثير التحليل النفسى على الفكر المعاصر. وفى محاضرة ألقاها ميشال فوكو فى "الجمعية الفرنسية للفلسفة" سنة ١٩٦٩، عنوانها "ما المؤلف؟" خالفه جاك لاكان فى وضعيه الذات فى الفكر البنيوى، ونبه على أنه لا يمكن الحديث هنا، "فى ميدان لا يعرفه تعريفاً دقيقاً الاسم الذى يطلق عليه (وهو البنيوية)، عن إلغاء الذات، بل هو استقلال الذات، وهذا مختلف تماماً، ولاسيما - مع العودة إلى فرويد - استقلال الذات عن شىء أولى حقاً، حاولنا

(٣) "محاكاة المسيح" كتاب فى الروع والروحانيات، كتب فى القرن الخامس عشر باللغة اللاتينية (وهو أربعة كتب لاشك أنها كانت فى الأصل منفصلاً بعضها عن بعض، وهى: "نصائح نافعة فى الحياة الروحية"، و"نصائح للحياة الباطنية"، و"فى تعزية النفس"، و"حث ورع على تناول القربان المقدس"). وقد أجمعوا على أن مؤلفه هو توما همركن، المعروف باسم توما أكفيس، متصوف ألمانى توفى سنة ١٤٧١. وقد ترجم الكتاب إلى الفرنسية كرنائى ولامنى. (المترجمان)

عزله تحت اسم الدال". وسنعرض بعد فى هذا الفصل لما يعنيه جاك لاكان بـ"استقلال الذات [...] عن الدال"، ولكن يمكن أن نلاحظ منذ الآن أنه يتميز هنا عن أولئك البنيويين الذين أعلنوا عن "موت الذات" أو "موت المؤلف". ويرى جاك لاكان أن ما اعتبروه إلغاء الذات إنما هو إلغاء لفكرة عن الذات، هى الذات المتحررة التى فككها التحليل النفسى، منذ فرويد، وبين تطلعاتها وادعاءاتها.

وقد اقتفى النقد النصى خطى جاك لاكان؛ فرولان بارت يميز بين "النسخ" و"الكتابة"، وذلك حسب موقع الذات: هل هو مضطلع به أم على العكس متروك فارغاً، وحسب إدراكنا أو عدم إدراكنا داخل المكتوب لدينامية، أى لحرية "تجاوز السلسلة المسكوكة من الكلمات" (جان بلمان نويل). ويعرف جان بلمان نويل النص بأنه "ملفوظ طافح بالتلفظ"، أى بالحضور، بخلاف "الملفوظات - الرسائل" التى هى مجرد وسائط عادية.

للنص إذن ذات، لكنها مختلفة تماماً عن المؤلف بالمعنى الذى يفهمه به النقد التقليدى. وقد بين جاك دريدا عند تحليله لفكر جاك لاكان أنه "إذا كان هناك ذات للدال، فلكى تكون خاضعة لقانون الدال". و"قوة التلفظ" التى عرفها جان بلمان نويل فى نص عنوانه "غرديفا حرقياً"، نشر سنة ١٩٨٣، ليس لها أصل تنسب إليه. فهى "لا تستلزم تماسكاً مشهوراً بموضوعيته"، هو تماسك الهوية مع نفسها، سواء تعلق الأمر بشخصية المؤلف أم بالعمل الأدبى. لقد نظّر النقد النصى حدس كتاب نهاية القرن التاسع عشر جميعاً. فقد سبق لرامبو أن أعلن فى "رسالة الرائي" الثانية التى بعث بها إلى بول دمنى أن "أنا هو آخر"؛ فنقض بذلك أسطورة المؤلف: فوحدهم "الأنايون" الذين يعتقدون أن اختصار الفكر فى أنفسهم تابع منهم يستطيعون، حسب رامبو، التباهى بأنهم "مؤلفو" أعمالهم الأدبية. أما الانحطاطيون فعالباً ما يتهاونون فى نشر نصوصهم، متنازلين عن أن يصبحوا مؤلفين معروفين، إن لم نقل مشهورين، فذات الكتابة قد تغير وضعها منذ أزمة الهوية الأدبية التى طبعت آخر سنوات القرن التاسع عشر. فهى ليست، كالمؤلف، سيدة الكلمات، قائمة "بعمل تعبيرى [...] عن قصد ووعى" - ونحن نتذكر أن ريمون بيكار هكذا عرف الإبداع الأدبى - بل تواجه الذات فى أثناء الكتابة منطق الدال والتناقض، ومنظومات منطقية غير تلك التى تحكم الذات الديكارتية. فالذات تضيق، وتنهزم وتنتثر فى تسلسل الدوال، أى فى النص.

النص فى اللسان

الجناس التصحيفى والجناس التحريفى

بدأ النقد النصى، كما رأينا فيما سبق، بالاعتراض على الفرضيات الميتافيزيقية فى اللسانيات البنيوية، غير أن اكتشاف سوسير للجناس التصحيفى فى الشعر اليونانى اللاتينى هو الذى مكن جوليا كريستيفا من إعداد نظرية جديدة فى اللغة الشعرية والأدبية، فى مقالة لها عنوانها "لأجل سيميولوجيا للجناس التصحيفى" (١٩٦٦)، أعيد نشرها فى كتاب "بحوث لأجل التدليل"، ومكن اكتشاف الجناس التصحيفى أيضاً من سبر أغوار اللغة اللاواعية، وكان أصل فرضية "لاوعى النص" (كما سنبين ذلك فيما بعد).

لقد أهمل فردنان دى سوسير فى "كراساته" مفهوم اللغة باعتبارها أداة للتعبير والتواصل، واهتم بعمل الدال فى الشعر، لكنه تخلى عن نشر أبحاثه، فظلت غير منشورة إلى سنة ١٩٦٤. فبقراءته للشعر اليونانى واللاتينى على طريقة دارس الأصوات اكتشف مقاطع من أسماء قواد وآلهة وأبطال، منتثرة مختفية تحت مفردات الملفوظ الظاهر؛ فهو يرى مثلاً فى هذين البيتين الشعريين - وهما من مقطع مشهور فى النشيد الثانى من "الإنيادة"، يستحضران ظهور هكتور لإينى فى الوهم - وهما:

Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris/

incipit et dono divom gratissima serpit

ظهور جناس تصحيفى لاسم العلم "فرياميدس"، أى "ابن فريام"، وبه يشار إلى هكتور، ورأى ذلك يتكرر كثيراً فى الأبيات التالية؛ فوضع فرضية مؤداها أن الشاعر فكك كلمة - موضوعه، واستلهم مقاطع من هذه الكلمة ليختار الأفكار والتعابير فى القصيدة، ملزماً نفسه بإحدى هذه القواعد أو الضرورات التى بها يختلف الشعر عن الكلام العادى. لكن سوسير لم يجد أى شاهد على شعرية واعية، ولا على ممارسة تقليدية للجناس التصحيفى، فظل هذا العمل غير منشور.

وأهمية هذه البحوث لم تفت، مع ذلك، جان ستاروينسكى، فنشرها سنة ١٩٦٤، وأرفقها فى سنة ١٩٧١ بتعليق تحت عنوان "كلمات تحت كلمات: جناسات فردينان دى سوسير التصحيفية"، ولا جوليا كريستيفا؛ فقد استخلصت جميع نتائج اكتشاف سوسير، واقرحت تعميم نموذج الجناس التصحيفى. فعوض رد الجناس التصحيفى إلى شعرية واعية، إلى سنن ما، كما فعل ذلك سوسير، حله هذان المؤلفان باعتباره "خطاباً للآخر" - وفق العبارة المشهورة التى عرف بها جاك لاكان اللاوعى. فجان ستاروينسكى يرى فى هذا الجناس "عشقاً للصدى، عن غير وعى تقريباً وعن غريزة". وجعلت جوليا كريستيفا من الجناس التصحيفى "الحجم الخفى من الخطاب"، "فيه يطل المعنى وذاته"، وفيه تختمر الدلالات اللاواعية، "من داخل اللغة، وفى ماديتها نفسها".

ويقتضى الكشف عن الجناس التصحيفى - وهو توسيع كلمة موجّهة عبر النص - الخروجَ عن التعاقبية الخاصة باللغة العادية؛ فالتلفظ بالكلمة - الموضوعة يخضع لإيقاع غير الإيقاع التتابعى الخطى، الذى تتسلسل وفقه الجمل، كما يبين ذلك مثال البيتين الشعريين السابقين المستشهد بهما من "الإنياذة"، وذلك أنه يعاد توزيع أقسام الكلم ويهدم الدليل، مادام الجناس التصحيفى "يفك الكلمة، أو لا يحترم حدودها، وذلك أنه يلفق وحدتين معجميتين معا، أو يفك الوحدة المعجمية إلى وحدات صوتية". فتبدو الجملة العادية والملفوظ الظاهر كأنهما "مضاعفان"، من خلال اشتغال آخر، غريب تماماً عن قواعد لغة التواصل، وخفى فى الأغلب عن الأفهام؛ وذلك أن "اللسانيات، من حيث هى نتاج تجريد عقلانى ومنطقى، قلما تتأثر بعنف اللغة باعتبارها حركة فى فضاء تؤسس هى فيه دلالتها بنبض إيقاعها". واقرحت جوليا كريستيفا أن تسمى جناساً تحريضياً هذه "الأصول الخطية" المتحركة التى تفعل المعنى أكثر مما تعبر عنه".

فالنص فى علاقته باللغة، باعتباره إعادة توزيع لها، ينبغى تعريفه بأنه "جهاز عبر لسانى" يدمر الوحدة - الدليل والوحدة - الجملة على السواء، ويدمر قوانين النحو، وقوانين التركيب، وقوانين الدلالة، لكى يؤسس دلالات جديدة. وقد استشهدت جوليا كريستيفا بتعريف مالرمى لـ "الكتاب" بأنه "توسيع مطلق للحرف"؛ فاقرحت، للقطع مع خطية القراءة، "نموذجاً جدولياً" لتحليل النص الأدبى:

"الكلمات من نواتها تتحمس لبعض المعانى المعروفة بندرتها أو لأن الذهن يراها مركز تشويق ارتجاجي، ويدركها مستقلة عن السياق العادى، منتصبية جدران كهوف، ما دامت حركتها أو مبدؤها؛ لأنها ما لا يقال من الخطاب، مسارعة كلها، قبل انطفائها، إلى تبادل نيران بعيد أو ملمح إلى أنه عارض".

حركة التدليل تذيب المعانى المجمدة فى جمل، فتجنب ابتذالية اللغة اليومية؛ فهى تقوم بإعادة تحريك اللغة، وإنتاجها؛ لذلك قررت جوليا كريستيفا أن تحلل عمليات إنتاج النص، وهى عمليات ذات طابع جناسى تحريفى، بتطبيق الرياضيات - التى تهيمن عليها فكرة اللانهائى - على الشعر؛ لأن اللغة - كما أوضح ذلك تشومسكى - تتضمن فى ذاتها إمكان إنتاج تلفظات ممكنة لا نهائية. لكن، فى لغة التواصل العادى تكون هذه الإنتاجية محكومة بقوانين. وفى مقابل اللغة العادية التى لا تستعمل إلا القليل من إمكانات السنن، تبدو اللغة الشعرية استكشافاً دائماً وموسعاً لممكنات التلفظ.

لقد أسهم اكتشاف الجناس التصحيفى فى تهئى نظرية اللغة الشعرية، التى تعطى الشعر، أو الكتابة الأدبية موقعاً استراتيجياً، وعزز بالإضافة إلى ذلك النظريات اللاكانية حول تبعية الذات. وقد كتب لاكان "محفل الحرف فى اللاوعى" قبل أن ينشر نص سوسير، إلا أن ملاحظة أضيفت فى طبعة ١٩٦٦ لمؤلفه "كتابات" تبين اهتمام لاكان باكتشاف سوسير:

"حسبُ المرء الإنصاتُ إلى الشعر - ولا شك أن سوسير كان يفعل ذلك - لسماع تعدد أصوات، فيتبين أن كل خطاب يلزم أكثر من مدرج موسيقى من المعزوفة الواحدة.

ما من سلسلة دالة إلا وتساند كل ما ينتظم من سياقات مسلم بها بوصفه (أى ذلك الكل) معلقاً بعلامات الترقيم الواصلة بين كل وحدة من وحدات تلك السلسلة، وتكون تلك المساندة أفقياً - إذا صح التعبير - بالقياس إلى هذه النقطة".

ويرى جاك لاكان وجوليا كريستيفا - تعليقاً على اكتشاف سوسير للجناس التصحيقي - أن لا "أعماق" سوى عمق اللغة. لم يعد يعتمد على النفسانية - الفردية أو الجماعية - ولا على تاريخها للكشف عن الدلالات اللاواعية، بل يكفي الإنصات إلى خطاب ذات متكلمة، وهي تظن أنها هي التي تتكلم. وبالإضافة إلى هذه التأملات حول الجنس التصحيقي، فتحت إعادة قراءة لاكان ودريدا لنصوص فرويد حول الحلم الطريق لتحليل نفسى للدال، دعا دريدا إلى البحث فيها سنة ١٩٦٧ فى دراسة بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة"؛ لأنه يرى أن النقد التحليلي النفسىبقى وقتاً طويلاً مورطاً فى "تحليل المدلولات الأدبية، أى اللاأدبية".

نحو تحليل نفسى للدال: ندوة لاكان حول الرسالة المسروقة

لإدغار ألن بو

طبق النقد النصى على قراءة النصوص الأدبية الإجراءات التى استعملها فرويد لتفكيك نص الحلم، وهو نص غير شفاف.

لقد شبه فرويد الحلم باللغز أو بالهيوغليفات، بناء على حضور عناصر فيهما معا تتميز بـ "تعدد المعانى" و"سقوط مجموعة من العلاقات التى [...] يجب استكمالها من خلال السياق" ("أهمية التحليل النفسى"، ١٩١٣). فكشف عن العناية التى يجب أن نخص بها الدال، ودينامية الانزلاقات والاستبدالات التى يخضع لها نص الحلم، إذا أردنا الإنصات إلى خطاب اللاوعى. يؤكد لاكان، فى "وظيفة الكلام وحقله فى التحليل النفسى"، ما يمكن أن يستفيدة التحليل النفسى للدال من هذه النصوص حول الحلم. لكن فرويد لم يظهر أمام العمل الأدبى الطريقة نفسها التى اخترق بها الحلم؛ لأنه ظل حبيس أيديولوجيا العمل الأدبى باعتباره تعبيراً عن نفسانية مؤلفه، وكان دوماً يرد العمل الأدبى إلى معنى يقع خارجه، أى إلى لاوعى المؤلف، كما تبين ذلك قراءته لمسرح شكسبير (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب). وندوة لاكان حول "الرسالة المسروقة" لإدغار ألن بوتروم أساساً قلب مسلمات التعبيرية. ويجب لأجل ذلك إظهار الخارجية

المطلقة للذات فى علاقتها باللغة: أى استقلال "الدال وسيادته فى الذات". فالدال ليس متروكا لاختيار المتكلم وحرية، بل يحكمه ويؤثر فيه. واللغة هى مكان انكشاف اللاوعى: أى انكشاف حقيقة لا تستطيع الذات قولها، بل تتركها تتكلم.

وتتمحور القصة حول انتقال رسالة لا نعرف مضمونها ولا مرسلها؛ فهى فى حوزة وزير، سرقها من الملكة، وإليها كانت مبعوثة، فوضعتها مقلوبة على طاولة بمكتبها عندما دخل عليها الملك، زوجها، لكى تخفيها عنه. للوزير إذن مطلق السلطة على الملكة والملك. ووضع الوزير الرسالة مدعوكاً مكورة على مكتبه، بحيث تخفى عن تحريات فريق الشرطة الذى بعث به مدير الشرطة، لكن سرقها منه "دوبان"، واستبدل بها رسالة أخرى مماثلة، خادعاً بذلك الوزير.

والرسالة هذه التى لا نعرف شيئاً عن مضمونها لها وظيفة الدال؛ فوضعها مقلوبةً على الطاولة، وعنوانها من تحت، مدعوكاً مكورة، كل ذلك يؤثر على جميع شخصيات الحكاية: فمسألة الاحتفاظ بالرسالة أو إضاعتها تكفى لامتلاك سلطة على الآخرين أو عدم امتلاكها؛ فهى عند جاك لاكان رمز اللاوعى: فهى موضوعة أمام عمى البعض - الشرطة، والوزير فيما بعد - وخرس الآخرين - لقد رأت الملكة الوزير يسرق الرسالة، لكنها لم تقل شيئاً، لتستمر فى خداع الملك - موجودة دائماً هنا وفى الوقت نفسه هناك؛ "فهى لا تنسى الوزير الذى أنسيها، مثلما أن "لاوعى المصاب بالعصاب لا ينسى صاحبه".

لقد أشار جاك لاكان إلى أن كل الاستراتيجيات التى يتخذها اللاوعى لإبطال الرقابة حاضرة فى قصة إدغار ألن بو، ولاحظ أن فيها "تكراراً ألياً"، وكثيراً من الحذف والصمت مما يدل كما تدل الأعراض، وأيضاً مراوغات. وقراءة جاك لاكان تنبه على تكرار الوضعية الواحدة على طول السلسلة الدالة؛ فالوزير يسرق الرسالة من الملكة وهى تراه، ويضع مكانها أخرى تشبهها؛ ودوبان يسرق من الوزير الرسالة التى وضعها هذا الأخير بارزة على مكتبه، ولا يراه الوزير، ويستبدل بها أخرى تشبهها. أما استعراض تضلع دوبان، فغبار مرمى على أعين القارئ، قد يضجره

لأنه تفصيل عديم الجدوى؛ فهو إذن مراوغة: إنما هو طريقة "تزيغنا عن كل ما توصلنا إليه في السابق، وهو أن الشرطة بحثت في كل مكان"، ولم تجد الرسالة في أى مكان؛ فتوقفنا على "الكلمات المهمة في المأساة"، وتكشف لنا عن سرها "من غير أن نفطن إلى شئ".

تمثل قراءة جاك لاكان لـ"الرسالة المسروقة" محاولة أولى لتأسيس تحليل نفسى للدال: فقد ترك المستوى الدلالى جانباً، واهتم أساساً بتحليل التركيب فى المقاطع الأساسية، وبذلك كشف عن منطق الدال فى قصة إدغار بو. وخلافاً لأصحاب السير النفسية، مثل مارى بونابارت، فقد أعفى نفسه من الرجوع إلى المؤلف وحياته ونفسانيته. ومع ذلك لم يحلل جاك لاكان مجموع نص القصة القصيرة، كما أكد ذلك جاك دريدا عندما درس علاقات التحليل النفسى والمحللين النفسيين مع الأدب (انظر: "البطاقة البريدية. من سقراط إلى فرويد"، الجزء الثانى، "عامل الحقيقة"، ١٩٨٠). لقد اهتم جاك لاكان فقط بمستوى القصة المحكية فى "الرسالة المسروقة"، ولم يهتم بالسرد فى حد ذاته، أضف إلى ذلك أنه إنما اتخذ النص الأدبى هنا وسيلة لتوضيح نظريات التحليل النفسى: لقد خضع بعد فرويد لإغواء اتخاذ الأدب وسيلة.

وقد حاول التحليل النصى، باستنباط مفهوم جديد هو "لاوعى النص"، أن يقوم مما لم يقم به لاكان. ومع هذا التحليل بدأ حقاً "التحليل النفسى للأدب الذى يحترم أصالة الدال الأدبى"، الذى دعا إليه جاك دريدا فى نص ١٩٦٧ السابق الذكر.

مفهوم لاوعى النص

إن الكشف عن عالم من الدلالات مختلف وراء أسماء الأعلام، ومختلف أيضاً فى نوع الخطاب، فى شكل جناسات تصحيفية، وتكرارات صوتية، أو تكرارات لإرادية لحالات مطابقة، يؤدى إلى افتراض قوى لاوعية خاصة باللغة، والذى سيقوى بدهاء هذا الافتراض هو عبارة أثارت زوبعة فى بادئ الأمر؛ وذلك أن ثلاثة مؤلفين جاءوا،

تقريباً في وقت واحد في عقد السبعينيات، بعبارة أثارت ضجة، هي "لاوعى النص". يقصدون بذلك الاحتجاج على تقديس المؤلف، وعلى العادة التي يتبعها التحليل النفسى الأدبى فى الإحالة دائماً على لاوعى فردى: لاوعى المؤلف، أو السارد، أو الشخصية.

وجان بلمان نويل، الذى يقدم نفسه باعتباره "ناقداً أدبياً مولعاً بالتحليل النفسى"، استعمل أول مرة هذا المفهوم الجديد فى مقالته بمجلة "الشعرية" (١٩٧١) تحت عنوان "تحليل حلم سوان تحليلاً نفسياً". ونظر المحلل النفسى أندرى غرين لهذا المفهوم فى عدد من مجلة "النقد" (١٩٧٣) فى مقالة تحت عنوان "المضاعف والغائب"، درس فيها "كراسات" هنرى جيمس، وأعيد نشرها مؤخراً فى "فك الرابط" (١٩٩٣). وأثبت الروائى برنار بينغو بالبرهان فرضية "لاوعى للنص" مختلف عن لاوعى المؤلف، وذلك فى مقالة فى "المجلة الجديدة للتحليل النفسى" (١٩٧٦).

لقد كان مشروع جان بلمان نويل سنة ١٩٧١ هو قراءة "انبثاق اللاوعى" فى نص بروس، بدون إرجاعه إلى "أى لاوعى لأية ذات كيفما كانت". وإذ تبين لجان بلمان نويل اشتغال اللاوعى، وأثبت أنه ليس لاوعى أى أحد - لا سوان، ولا السارد، ولا مرسيل بروس - خلص إلى ضرورة اعتبار نص حلم سوان مقطوعاً من خطاب مسكون بقوة خاصة به وحده.

وبعد ذلك بسنتين أكد أندرى غرين فرضية جان بلمان نويل، مثبتاً أن "لكل نص لاوعى يخدمه [...] وهذا اللاوعى يمكن أن يظهر - لئلا أقول يبرهن على نفسه، وهذا بدون استدعاء المؤلف ضرورة" (أندرى غرين).

ومع ذلك، فالذى حاوله برنار بينغو سنة ١٩٧٦ هو البرهنة على "لاوعى النص". فمقارنة "كراسات" هنرى جيمس، القابلة لبرمجة الحكايات بدقة، مع النص النهائى لروايته، قادته إلى إبراز "انحراف" خاص بكتابة الرواية. وبطبيعة الحال قاده ذلك إلى معارضة فرضية الشكلانيين والبنويين المتمثلة فى السببية التراجعية؛ حيث تكون

النهاية، التي وضعها الروائي، هي التي تحرك البداية وكل حلقة من حلقات الرواية. وهذه فرضية دافع عنها جيرار جنيت وأوضحها في كتابه "صور"، في مقالة عنوانها "مشابهة الواقع والتسويغ" (أشرنا إليها في الفصل السابق). لكن بينغو يؤكد العكس:

"إنى أشك في أن تكون أية رواية قد برمجها مؤلفها مسبقاً من الألف إلى الياء، وأشك في أن كتابة القصة هي أيضاً قصة لمن يكتبها، بل هي - نوعاً ما - مغامرة".

ويطلق "لاوعي النص" على انحناء الحكاية هذه التي "تشوه شكل الحكاية فتطبعها بعلامتها الخاصة"، بحيث إن العمل الأدبي "لا يقول - أو لا يقول فقط - ما يبدو أنه يقوله". ولاوعي النص من جهة أخرى يختلف عن لاوعي المؤلف، حتى وإن كان يقتات منه. وقد خالف برنار بينغو كل المدافعين عن تحليل نفسى للمدلول، ممن ينكرون أن يكون للعمل الأدبي معنى خارج مظهره اللاوعي الذي أنتجه، وأكد أنه:

"كما أن الحلم - عند فرويد - حارس النوم، فكذلك يمكننا القول إن النص حارس الاستيهام: يدمجه فيه، ويلحقه به، ويعالجه، لكي يجعل منه ماهيته، وبذلك يقتلعه اقتلاعاً من تجربة المؤلف المعيشة".

فالكاتبه تقطع صلة المؤلف بالنص: "لم يعد المؤلف هو الذي يتكلم، بل النص بمعنى ما هو الذي يتكلم بنفسه". فظهرت صيغة جديدة في التحليل النفسى الأدبي لتحليل لاوعي النص، سميت بأسماء متعددة: "قراءة متعددة الجهات"^(٤)، "قراءة نفسانية"، "تحليل نصي". وساعد أندري غرين على ولادتها، مميزاً بدقة، في مقالته لسنة ١٩٧٣، أماكن حضور لاوعي النص.

(٤) هذه العبارة ترجمة اللفظة الفرنسية *analecture* والوحدة المعجمية *ana* - عنصر أخذته الفرنسية من اليونانية، ومعناه: "من تحت إلى فوق، وإلى الخلف، وعكساً" (خلاف "طرداً")، و"من جديد". (المترجمان)

طرائق التحليل النصي

جزم أندري غرين بوجود "لاوعي النص"، وأضاف أنه حاضر في "التمفصلات الموضوعاتية، والوقفات الموجودة في النص، وأشكال الصمت المفاجئ، وانقطاع النبر، ولاسيما في الآثار والبقايا، والتفاصيل المهمة التي لا تهم سوى المحللين النفسيين".

وانتباه المؤول للصمت وللنسيان ليس بجديد؛ فقد كان من خصائص "القراءة الأعراضية" التي استعملها فرويد لتأويل مسرحية "هاملت" (وقد تطرقنا إليها في الفصل الثالث)؛ ولا حاجة للتذكير بأن الكشف عن "التمفصلات الموضوعاتية"، بتلخيص جميع الأعمال الأدبية للكاتب الواحد، هو ما مكن شارل مورون من بناء الأسطورة الشخصية عند المؤلف الواحد.

ويتمثل جديد التحليل النصي في الاهتمام الذي يوليه للتفاصيل، المحكوم عليها عادة بأنها غير دالة. والمحللون النصيون يختلفون في هذه النقطة عن فرويد أو مورون، كما بين ذلك بياناً واضحاً جان بلمان نويل في "غراديفا حرقياً" (طبعته المنشورات الجامعية الفرنسية في مجموعة "الخط الأحمر"، ١٩٨٣). لقد انكب جان بلمان نويل على قراءة قصة ينسن "غراديفا"، بعد قراءة فرويد لها، فبين لنا سبب ميل التحليل النفسي الأدبي إلى الرجوع دائماً إلى لاوعي فردي. فالعناية الخاصة التي يوليها للشخصيات ومضمون خطابها قادت إلى إهمال تفاصيل وصف الأمكنة والأشياء، مع أن البنيوية بينت أن كل شيء مهم في الرواية.

"الإخراج، أي إقامة ديكور ناطق، والمكان الذي يحتله السارد للتسجيل، وإسناد الكلام إلى هذا أو ذاك، وأيضاً إيقاع تتابع الملفوظات [...]، ومستوى الجملة، واختيار ترسانة بلاغية، والصفات النثرية في صياغة الجملة".

وأيضاً - وهذا هو مكسب التحليل النصي الجديد:

"آثار التدليل نفسها (من حروف وأصوات)".

لقد أصبح إذن ممكناً ومرجواً "تحليل جماع ما هو مكتوب" للوقوف على السيورة اللأوعية في تكون النص.

وهذا هو السبب فى الاختلافات الظاهرة بين هذين النمطين من القراءة؛ فحين قرأ فرويد "غرديفا"، كان يروم فهم عمل اللاوعى فقط فى هذين الشخصيتين السارد "نوربرت هانولد" ونفسانيته، وقد صرح فرويد بأنه التبس لديه بشخص حقيقى. أما جان بلمان نويل، فقد التزم "بقراءة الرواية فى كليتها وباعتبارها كلية"، و"بعد السماح لنفسه بأن يفتن بالشخصية الرئيسية؛ لأنها صورة وهمية". و المحلل النصى شغوف بـ"تفاصيل" النص الأدبى؛ فهو يكشف عن اللاوعى وعملياته البدائية فى الآثار التى تخلفها فى المحسنات الثقافية، وفى الأشياء الصغيرة الثانوية التى تتميز بكونها عارضة، مما هو غير متصل أو ضعيف الصلة ببقية القصة، وفى التكرارات للإلارادية، وفى طريقة معاملة الكلمات باعتبارها أشياء، وفى مادية اللغة، وذلك أن التحليل النصى يريد أن يعثر، بـ"إنصات عائم" للنص، على الطاقة الحرة للرغبة اللاواعية التى أخفتها الصنعة. فهو يعمل على "فك" نص العمل الأدبى. والمحللون النصيون يرفضون "خيط أريان"^(٥) الذى يقترحه النص على القارئ، الخيط الذى يشد النص نحو هدفه "أندرى غرين)، ويتتبعون كل خيوط النص النسيج؛ فهم يقرأون "بالمعنى الحرفى" ليكتشفوا فى النص "اللاوعى الذى يخدمه".

والى هذا الضغط "العمودى، المنطلق من الجسم، من أعماقه"، يضيف أندرى غرين، مع ذلك، ضغطاً آخر "أفقياً، يأتى فيه الإكراه من اللغة، لكن ضغط اللغة هذا ليس مجرداً، ولا مهجوراً، والذى يعمر هذا الفضاء ليس هو اللغة والكتابة فقط، بل أيضاً كل الكتابات التى تسكن المؤلف". فالنص مخدوم باللاوعى، وبالنصوص الأخرى السابقة أو المعاصرة، ويسنن المجتمع، وبـ"المكتوب - سلفاً".

وللتعبير عن هذا الحوار بين النص ونصوص أخرى صيغ مفهوم "المتناص"؛ فأغنى نظرية النص بـ"كثافة الخاصية الاجتماعية" (رولان بارت)، وعارض فرضية الشكلايين حول نظام اللغة، وأنه نظام "مجرد" أو "مهجور"، وأنه مختلف عن نظام الوجود.

(٥) "أريان" هذه أخت "فيدرة" التى اتسمت بها مسرحية راسين الشهيرة، وما زال القوم يستشهدون ببيت طائر الذكر منها ورد فيه اسمها واسم أبويها. ومختصر قصتها أنها أهدت عشيقها خيطا يهتدى به فى متاهة كهف يسكنه وحش ذهب هو لمبارزته. (المترجمان)

مفهوم المتناص intertexte

قام كل من جوليا كريستيفا ورولان بارت فى فرنسا بالتنظير لمفهوم المتناص، وأصله فى أعمال الناقد الروسى ميخائيل باختين. لقد أرسى مؤلف "شعرية دستوففسكى" (موسكو، ١٩٦٣)، و"أعمال فرانسوا رابلى" (١٩٦٥)، دعائم شعرية تاريخية؛ فهو يعتبر التاريخ والمجتمع نصوصاً يقرأها المؤلف ويعيد كتابتها، ويخلق معها حواراً. وفى سنة ١٩٦٦، قدمت جوليا كريستيفا، فى مقالة من كتابها "أبحاث لأجل التدليل"، عنوانها "الكلمة، الحوار، الرواية"، أطروحات باختين فى الرواية الأوروبية، وبسطتها، وبينت أن هذه الأطروحات تجاوزت للشكلانية.

لقد كان ميخائيل باختين يريد الخروج من الانغلاق والتجريد اللذين وضع فيهما الشكلانيون والبنويون الأعمال الأدبية، وأخذ على اللسانيات البنيوية إهمالها للأشكال التنظيمية للملفوظات الملموسة، ولوظائفها الاجتماعية والأيدولوجية. فلسانيات التلفظ وحدها بإمكانها إبراز المسئلة الأساس فى اللغة الإنسانية، وهى "الحوارية"، ولم تهتم بها اللسانيات البنيوية؛ لأنها "تدرس اللغة فى عموميتها [...]، فلا تلم بها إلا عرضاً".

"يلتقى الخطاب بخطاب الآخر فى كل الطرق المؤدية إلى موضوعه، ولا يمكنه البتة أن لا يلتقى معه فى تفاعل شديد قوى. ووحده آدم الأسطورى، عندما واجه بأول خطاب عالماً بكرة لم يقل بعد، آدم هذا المتوحد، كان بإمكانه حقاً أن يتجنب التوجه الجديد المتبادل بالقياس إلى خطاب الآخر، الذى يحدث فى الطريق إلى الشئ".

الكلام خطاب موجه إلى الآخر، والسنة الشئ المشترك بين المرسل والمرسل إليه، إذن، تنتمى "الكلمة" فى النص، فى الوقت نفسه، إلى ذات الكتابة وإلى المرسل إليه تلك الكتابة. وهذه العلاقات الحوارية التى تسجل حضور الآخر فى خطاب الذات تبدو جلية إذا كانت الكلمة التى أستعملها ترن فى الأذن كأنها استشهاد من كلام الآخر أو الآخرين، وتلك حالة صفة "البطولى" التى يستعملها فولتير استعمالاً ساخراً فى "كنديد"،

فى الفصل المعقود لوصف الحرب بين الأبار والبلغار. فالسخرية حوارية، لاشك فى ذلك.

الحوارية حاضرة إذن فى كل مكان، ومع ذلك هاهنا شكل أدبى يبرزها أحسن من غيره من الأشكال، هو الرواية، لأنها تمثل فعل التلفظ، وهى قادرة، مع ذلك، إن شاعت، أن تواجه فيما بينها العديد من المحافل الخطابية و"المواقف التأويلية" الصادرة عن نوات مختلفة - هى الشخصيات المختلفة فى القصة - بدون اختزالها إلى أى قاسم أيديولوجى مشترك. وقد استطاعت الرواية الأوروبية المتعددة الأصوات - وأعمال دستوففسكى الأدبية غاية ما انتهى إليه تطورها - التحلل من أن تسند إلى السارد خطاباً يتخذ نفسه مركزاً، وتكون الغاية منه جبر التناقضات التى تقابل الشخصيات فيما بينها وحلّها. فشخصيات دستوففسكى نوات حرة، لا كشخصيات تولستوى، مجرد أشياء تؤثت خطاب السارد. فالرواية المتعددة الأصوات لا تمثل "عالمًا مشيئًا ووحيداً" (باختين)، بل تقترح "مشهداً عاماً لكتابة مشكالية متعددة، لا نرى فيه أى شىء لأنه يرانا" (جوليا كريستيفا).

لقد نقض اكتشاف باختين أيديولوجية فردانية العمل الأدبى باعتباره تعبيراً عن ذات، وجعل النص الأدبى منخرطاً فى النص الثقافى العام؛ فالمؤلف يتضاعف، كأنه فى مشهد الكرنفال، هو فيه كل شىء وبالتناوب: فهو ممثل ومتفرج، يقرأ ويكتب، يفك الرموز على قدر ما يتكلم، يلصق خطابه بقراءاته، ومحفل كلامه بمحفل الآخرين، ويرفض أن يكون شاهداً "موضوعياً، حاملاً لحقيقة يعبر عنها بالكلمة" (جوليا كريستيفا). فصورة المؤلف التى صنعها التاريخ الأدبى التقليدى والرومنسية اللاهوتية، أعاد فيها النظر منظرو *intertextualité*؛ فهم يقابلون الثقافة ذات الصوت الواحد واللاهوتية بتحليل "الثقافة المضادة"، بالثقافة الكرنفالية، وأقدم أشكالها الحوار السقراطى والهجاء المينيبي^(٦).

(٦) نسبة إلى مينيوس (أو منيفوس)، فيلسوف وشاعر على مذهب الكليبين، من أهل القرن الثالث قبل الميلاد، كان عبداً معتوقاً من أصل فينيقى. وقد اشتهر بنسبة تواليف إليه، تغلب عليها السخرية والهزل، مزج فيها النثر بالنظم، وهى أصل جنس أدبى يسمى "الهجاء المنيقى". (المترجمان)

وما زالت هذه الثقافة ممثلة في العصر الحديث بالرواية المتعددة الأصوات، رواية رابلي أو سرفنتيس أو دستوفسكي أو جويس. كل هذه النصوص تتميز باعتمادها السخرية والاستشهاد، أى بحضور محفل خطابي مضاعف فيها.

المتناص الأدبي إذن أساسى؛ لأن مضاعفة المؤلف بناسخ - قارئ تحدث فى مواجهة الأشكال الأدبية السابقة وبواسطتها، أى فى "المكتوب - سلفاً".

المتناص الأدبي

لقد نص المهتمون ببلاغة فن الكتابة ومؤرخو الأدب أيضاً غير ما مرة على الروابط التى تربط عملاً أدبياً بأعمال أدبية أخرى من داخل الأدب. وكان المراد من "المحاكاة"، هذه العقيدة الكلاسيكية، أن تقدم للكاتب نموذجاً ليس هو الطبيعة نفسها، بل الطبيعة ممثلة فى الفن؛ فكان يجب محاكاة "الأعمال الروائع" التى أنتجت فى الماضى؛ لأنها رسخت سمات "الطبع الرفيع". وكانت الغاية مما جرى عليه مؤرخو الأدب ببحثهم التقليدي فى "التأثيرات" أو "الأصول" هى إظهار علاقة قرابة ونسب بين الأعمال الأدبية.

لذلك ركّز تعريف رولان بارت للمتناص، أولاً وقبل كل شئ، على ما يميزه عن "المحاكاة القصدية": فالمتناص "إنتاج، لا إعادة إنتاج؛ لأن النص الأول تم تحويله ولم يعد يدل لذاته، بل أصبح دالاً للنص الثانى؛ لأنه استحالة مادة للبناء، كما يحدث فى "الترميقي الأسطوري" - الذى وصفه ليفى ستروس - وهو أن تجمع رسائل فيعاد ترتيبها فى مجموعات جديدة.

أما المتناص الأدبي، وقد عرفه جيرار جنيت فى كتابه "طروس، الأدب فى الدرجة الثانية" (١٩٨٢) بأنه "حضور فعلى لنص فى نص آخر"، فيتكون أساساً من الاستشهاد الغيرى والذاتى بجمال، أو بمقاطع كاملة لمؤلف آخر، أو للمؤلف نفسه؛ ومن ذكر للأعلام - كأسماء المؤلفين أو الشخصيات أو المؤلفات، وعلى العموم من إدخال جميع أنواع الأعلام المنصوبة الداعية إلى القراءة، بالإحالة على نصوص أخرى، أو بالإحالة على جنس أدبي. مثال ذلك صراع "أستراغون" مع حذاء فى بداية مسرحية "فى انتظار غودو"

لصمويل بيكيت، وهو تلميذ ساخر إلى الممارك التي تُخاض دفاعاً عن المصالح العليا للدولة (كرناى)، وهى التى كانت تمنح التراجيديا الكلاسيكية حركيتها وجاذبيتها، بل عظمتها أيضاً. فلكتابه الساخرة بعد نقدي؛ فهى تعتمد إلى أنواع السنن السابقة فتفكك تفصيلاتها. فهى تمكن من إلقاء نظرة مغايرة على نصوص قديمة جداً، تقتلها من سكون المعانى المجمدة، وتحركها من جديد.

فالنص يمتص النصوص الأخرى ويحولها، وذلك وفق قواعد من الممكن تحليلها. وقد بينت جوليا كريستيفا صورة إدماج "أشعار" لوتريامون و"أناشيد مالدورور" لاستشهادات وذكريات رومنسية، وذلك أنها طبقت عليها نماذج من التحليل مستوحاة من اللسانيات التحويلية. وقواعد التحويل كثيرة، منها: النفي، واستعمال الجناسات، وأشكال الحذف أو الترددات المتكررة فى النص للملفوظ المفترض، والمراوغات، والتكثيفات.

والمتنصصات كثيرة فى أعمال القرن العشرين الأدبية، كما تبين ذلك رواية "أوليس" لجويس. وأوديسات^(٧) اليوم تبدو حقاً عبوراً للكتب، أى "لمادة الأدبية الضخمة" (جوليان غراك) التى ضاعفت مادة العالم.

المتنصص الأيديولوجي

لكن إعادة توزيع النص للغة وللكتب لا تكون فى موضع متجانس؛ فنحن نعرف أن الأدب ينخرط داخل التاريخ والمجتمع، إذن يجب تحليل النصوص الأدبية فى علاقتها بالأيديولوجيا: أى تحليلها فى علاقتها بمجموع القيم الأخلاقية أو السياسية الخاصة

(٧) "الأوديسة" قصة "أوديس" الشهير "الذى لا تموزه الحيلة أبداً". وقد أخطأ من ترجم هذا الاسم بقوله "عوليس": فهذه ترجمة لاسمه بالفرنسية؛ وتلك تعريب لاسمه من اليونانية، وهو يونانى كما تعلم. أما "أوليس"، فهذه رواية حديثة، كتبت بالإنجليزية؛ فكان علينا أن نقول فيها "أوليسس"، لكننا فضلنا إسقاط السين الثانية، جرياً على سنن المعربين القدامى. (المترجمان)

بهذه الطبقة أو تلك، بل تحليلها أيضاً فى علاقتها بأيدولوجيا الأدب الخاصة بهذه المرحلة أو تلك. يجب وصف "اشتغال العمل الأدبى" وبيان الطريقة التى يخصب بها مرجعياته الثقافية فى لعبة إعادة الكتابة، وذلك أن النص لا يترجم أية أيدولوجيا ولا يعكسها، بل يأخذها ويدمجها فى دينامية خاصة به، فيغيرها.

ويُحل النقد النصى محل مسلمات التاريخ الأدبى وسوسيولوجيا الأدب الوظيفة الإنتاجية والنقدية للكتابة. وهدف المنهج السوسيونقدى هو أولاً وقبل كل شىء نص العمل الأدبى، فالاعتنا بـ "كل عمل أدبى هو اجتماعى داخلياً، وبطريقة محايدة" (باختين) قاد إلى البحث فى العمل الأدبى نفسه عن آثار شروط إنتاجه وقراءته. وتم التخلّى عن التحريات التاريخية، وحلّت محلها قراءة النصوص. فهذه تكشف عن توتر، وعن فضاء للصراع، يصطدم فيه المشروع المبدع بمقاومات معلومة، وبمقتضيات الطلب الاجتماعى، وبأجهزة المؤسسات. ويسائل المضمّر أو المغفول عنه؛ أى كيف "تأتى إلى النص" صور شائعة وصور نمطية من الخطاب الاجتماعى، فتتغير فيه.

ويمكن الاستشهاد هنا بالمقطع المستشهد به فى الفصل السابق من "التربية العاطفية"؛ وذلك أن الاستعارات التى تصور التماثل الضمنى بين الشعب والأفعوان الخرافى تحيى صوراً نمطية من الخطاب الاجتماعى: "السيل" و"المد والجزر" و"طفحهما، و"القطيع"، وصور حيوانية أخرى، إنما هى صور شائعة تستعمل غالباً للإشارة إلى الحشد فى خطاب شديد القبح؛ فهذا "الأفعوان الثورى" صورة شائعة فى خطاب الخوف، وفلوبير يعرف ذلك، وقد ذكره فى "معجم الأحكام الشائعة":

"أفعوان خرافى: أفعوان الفوضى.

الاشتراكية.

وهكذا دواليك فى جميع الأنظمة التى تخيف.

محاولة الانتصار عليها".

لكن استشهادات نص الرواية بالخطاب الاجتماعي تظل مضمرة، وتدخل في دينامية من الصور، في "حركة سلسلة من ضروب الفك والتشبيك والتنويع [...] تضمن تشابك الرسائل وضياعها على السواء" (بارت). وفي وصف فلوير تلميح إلى حيوانية مضحكة يختفى تحت مقارنة الشعب بـ"السيل"، وهذه أكثر تفاهة، لكنها أكثر غموضاً على المستوى الأيديولوجي. وصورة "النهر يصده المد والجزر الشديدان" تشبه صعود الشعب بانطلاق عنصر طبيعي، ولعلها كشف عن أسطورة التقدم الرومنسية، وعن تحكم الإنسان في تاريخه، ولكنها أيضاً رجع صدى لاستعارة هيفو: "الشعب - الأوقيانوس"، واعتراف للشعب بأن فيه "شيئاً عظيماً، مظلماً، مجهولاً"، كما قال هيفو في مقدمة "روى بلاس". فعدم ثبات الاستعارة يسهم في لاتحديد النص. ويظل اتخاذ موقف بعينه مسألة مضمرة غامضة. وعلى ذلك قد يبدو النص مثل هذا "الفضاء الذي لا تتغلب فيه أية لغة على أخرى، وتروج فيه اللغات" (بارت). ألم يكن فلوير يقول: الروائيون الذين يدلون بأرائهم أغبياء؟ وبما أن رأى كل واحد منا ورأى أى مؤلف كان سواء، أفليست مهمة الكتاب هي أن يبرزوا "تعدد المعنى عينه"، عوض تقديم تمثيل واضح لا لبس فيه للمجتمع والتاريخ؟

لقد كشف النقد النصي في النص الأدبي عن أصوات متعددة لا أصل لها، وعن "صفيحة صوتية واسعة" (بارت) قوامها الاستشهادات، والإحالات، والأصداء من لغات سابقة ومعاصرة؛ فحرر النقد النصي النص الأدبي من مدلول متعال، هو "معنى المؤلف". وهو أيضاً رد على تجريد الشكلايين؛ لأنه أعاد إدماج الواقع في الأدب، وذلك أن النص تشتغل فيه الرغبة وتوترات المجتمع، لكنه أقام قطيعة نهائية مع النظريات الجبرية التي ترى في العمل الأدبي انعكاساً لواقع خارجي.

ومع ذلك "دخل لفظ (النص) اليوم إلى الأعراف" (جان بلمان نويل، ١٩٩٣)؛ وذلك أننا وعينا بوجود القارئ ووظائفه، وهو أمر تنوسى زمناً طويلاً. ونحن نذكر أن نقداً لمنطق التواصل هو الذي قاد جاك دريدا، ومعه أصحاب التحليل النصي، إلى أن يروا في تسلسل الدوال حركية "لا انطلاق لها، ولا حد، ولا باطن"، هي حركية "الاختلاف"،

وأن يجعلوا من النص آلة ضخمة لإنتاج تيه لانهاى للمعنى. ولئن كان من المسلّم به أكثر فأكثر أن النص الأدبى ليس له "انطلاق"؛ فالتساؤل عن افتراض انعدام "حد" له مازال قائماً. لقد غاب المؤلف وضاع وانتثر فى حركية الكتابة، لكن القارئ ظهر، فامتنع معه تصور النص أنه ممتد "على مدى البصر، وعلى مدى المعنى" (جان بلمان نويل) فى فضاء فارغ تماماً، وانكشف العمل الأدبى عن "مسافة لاقصديّة" (جان ستاروبنسكى). ولئن كنا نعلم اليوم عدم قدرتنا على الوصول إلى مؤلف سابق على عمله، فإننا نسائل المؤلف فى عمله، فنتساءل: مع من يتكلم، وأمام من، وهل يتوجه إلى قارئ واقعى أو متخيل، وعبر أية مسافة، وبأية وسائل؟!

وسيكون هذا موضوع الفصل الأخير.

الفصل السادس

النقد من منظور القارئ

لا يحيا العمل الأدبي إلا إذا قُرئ، وبدون عملية القراءة هذه ليس هناك سوى تخطيطات سوداء على الورق، كما لاحظ ذلك سارتر في بداية كتابه "ما الأدب؟"؛ غير أن القراءة عملية صامتة لا تترك أثراً مكتوباً، إلا ما ندر، وهى من صنيع أفراد معزولين، وفى غالب الأحيان غير معروفين. كل هذا يفسر بدون شك لماذابقى القارئ لمدة طويلة مهمل النظرية الأدبية؟

لقد قدم ميشال كونتانت منذ عهد قريب، فى جريدة لوموند، أعمال ندوة انعقدت فى رانس سنة ١٩٢٢، لمعرفة "كيف يفعل الأدب". وعنوان دراسته "عقد القارئ" جعل من اهتمام النقد اليوم بشخصية القارئ الحدث البارز فى السنوات العشر الأخيرة، لكن هذا التغيير فى توجه الدراسات الأدبية قد مهد له ظهور نظريات القراءة فى السبعينيات. وكتاب فنسان جوف فى "القراءة" (صدر فى سلسلة "معالم أدبية" عن دار هاشيت، سنة ١٩٩٣) يصفها ويحللها تحليلاً دقيقاً؛ فتطور اللسانيات قد أهمل وصف سنن اللغة ووجه اهتمامه إلى "أفعال الكلام" وتحققها الفعلى، وبذلك أسهم كثيراً فى دراسة موضوعية لظاهرة كانت إلى ذلك الحين صعبة التحليل.

وتصف اللسانيات التداولية - التى تطورت خاصة فى إنجلترا والولايات المتحدة - تأثير المتكلم فى المرسل إليه، وتبين أيضاً كيف أن المرسل إليه؛ إذ يتبنى الملفوظ لحسابه، يحول عبارات لها دلالات فى نسق اللغة إلى جمل ذات معنى فى حالات معينة وفى سياق بعينه.

لقد حولت التداولية مشهد الدراسات الأدبية بإعادتها الأدب إلى وظيفته التواصلية التي حجبها البنيوية النصية. ومنذ سنة ١٩٧٣ أعلن هنرى ميشونيك فى كتابه "لأجل الشعرية II"، عن "نهاية الحماقات التى تعدّ فعل الكتابة فعلاً لازماً". فقد أصبحت الكتابة غير منفصلة عن "قول شئ ما لشخص ما". ولذلك سننهى مسيرتنا عبر حقول النقد محاولين أن نستوعب كيف استطاع التبئير النقدى على فعل القراءة أن يحول طريقة التفكير فى الأدب، ويفسر من الآن فصاعداً اشتغال النص من خلال الدور الذى يلعبه المرسل إليه فى تكوينه، وأيضاً فى فهمه وفى تأويله؛ لأن الأدب يشيد تواصلًا مؤجلاً بين كاتب ما وقراء ليسوا بالضرورة كلهم معاصرين بعضهم لبعض، ولا حاضرين جميعهم فى المكان نفسه.

لقد أهمل التاريخ وسوسولوجيا الأدب، منذ سنة ١٩٥٠، تحليل العمل الأدبى فى علاقته بمؤلفه، أو بالعالم الممثل، واهتما، تحت التأثير القوى لسارتر، بالتواصل المؤسس بين المؤلف وجمهور القراء - الواقعيين أو المفترضين - الذين يتوجه إليهم. وتفترض جمالية التلقى، بتجاوزها لسوسولوجيا الأدب، أن العمل الفنى هو دائماً عبارة عن معنى ممكن؛ فهو سؤال وليس جواباً، وترفض "معنى المؤلف"، وتقابله بالمعانى المختلفة التى يعطيها القراء لنفس العمل على مر الزمن.

وبالموازاة مع هذه التحليلات التاريخية للأحداث التجريبية للقراءة، طور ميكائيل ريفاتير نظرية القارئ المثالى، أو "القارئ الجامع"، مبيناً الكيفية التى يوجه بها النص الأدبى تلقىه ويبرمجه. لقد تمت إذن مراجعة تحليل البنيويين الشكلى، وأصبح فى خدمة نظرية القراءة.

وبالقرب منا، يشتغل المحللون النصيون، مع جان بلمان نويل منذ سنة ١٩٨٣، على إعادة تحديد مفهوى التناص ولاوعى النص (الذين تعرضنا لهما فى الفصل السابق)، مبيينين إبداعية القراءة، ومغيرين إشكالية المعرفة النقدية. إن الاهتمام بـ "حقيقة العمل الأدبى" - الذى بينا فى الفصول السابقة أنه كان مشترك كل الاتجاهات النقدية - قد تم التخلّى عنه لصالح التفكير فى فعالية الفعل النقدى، سعياً لحث الناقد وقارئه على إحياء "شحنات المعانى المتعددة، بل الخفية" الساكنة "بين سطور" العمل الأدبى.

تاريخ القراء

سوسيولوجيا الأدب

أصدر روبير إسكارييت تحت عنوان "سوسيولوجيا الأدب"، سنة ١٩٥٨، مؤلفاً - برنامجاً يحدد أهداف دراسة الشروط المادية والاقتصادية والاجتماعية ومناهجها لإنتاج الأعمال الأدبية ونشرها واستهلاكها، يستجيب به للأمانى التى عبر عنها لانسون، فى نص كتبه سنة ١٩٢٩، عنوانه "برنامج دراسات التاريخ المحلى للحياة الأدبية"، ولوسيان فيبر سنة ١٩٥٣، فى "صراعات لأجل التاريخ"، وكلاهما يتمنى مجيء "تاريخ تاريخى" للأدب (فيبر) يأخذ بعين الاعتبار "القراء، هذا الحشد الملتبس الذى ينبغى معرفة ثقافته ونشاطه، إذا كان المراد كتابة [...] تاريخ شروط الأدب الاجتماعية والثقافية" (لانسون).

وعلاقة العمل الأدبى بالعالم الذى شهد ولادته قد درسها شكل آخر من أشكال النقد السوسيولوجى، هو سوسيولوجيا لوسيان غولدمان على سبيل المثال، لكن يجب أن تكتمل بتحليل علاقة العمل بقرائه. ويستعمل كل من روبير إسكارييت ومدرسة بورديو لأجل ذلك مناهج لم يكن يعرفها لانسون. فهم يشتغلون على شكل مجموعات، ويطبّقون على تاريخ الأدب الطرائق والإجراءات الجارية فى "التاريخ السوسيولوجى"، المهتم بالفعاليات والمؤسسات، لا بالأفراد" (بارت فى "تاريخ أم أدب؟"، ١٩٦٠). ويندرج تفكيرهم داخل الإطار النظرى الذى رسمه سارتر فى كتابه "ما الأدب؟"، الذى صدر سنة ١٩٤٨.

لقد كان لسارتر دور مهم فى تحولات النقد الحديثة؛ إذ وضع القارئ والقراءة فى مركز تفكيره حول الأدب؛ فقد أكد فى كتابه "ما الأدب؟"، فى الفصل الثالث منه، وعنوانه "لمن نكتب؟" - وهو الذى يتلو الفصلين المعنويين "ماذا يعنى أن نكتب؟" و"لماذا نكتب؟" - وهو حجر الزاوية فى الكتاب، أننا نكتب دائماً لأحد ما، وليس "لذاتنا أو إلى الله"، كما "ابتدع" ذلك كتاب ما بعد سنة ١٨٥٠؛ إذ جعلوا "من الكتابة اهتماماً ميتافيزيقياً، وصلاة، وامتحاناً للضمير، فجعلوا منها كل شىء، إلا أن تكون تواصلًا".

فهو يعارض نظريات الأدب المعروضة في الفصول السابقة، أى النظريات التعبيرية المنشغلة فقط بالطريقة التى يعبر بها أنا المؤلف عن نفسه فى العمل، وبالنظريات الشكلانية المستوحاة من كانط والكانطية التى ترى "العمل فى ذاته"، باحثة فى نص ما عما يقوله، فى استقلال عن مقاصد مؤلفه. أما سارتر، فلا تهمة سوى العلاقة بين العمل والقراء؛ فهو يعطى الجمهور الأهمية التى يعطيها تين "لوسط": "فالوسط قوة تضرب فى الماضى، والجمهور بخلاف ذلك توقع، وفراغ يجب ملؤه، وتطلع، بالمعنى المجازى وبالمعنى الحقيقى". إنه يسلم مبدئياً بأن فعالية التواصل تفسر العمل أكثر مما تفسره علاقته المحاكاتية مع العالم الخارجى.

وتفترض عملية التواصل لكى تكون فعالة وجود أنساق مشتركة بين المؤلف وقرائه: أى نسق اللغة، وأيضاً الأنساق الجمالية والإيديولوجية. يتعين إذن معرفة "من كان يقرأ - أو من يقرأ، ولماذا"، ومعرفة "التكوين الذى تلقاه الكتاب فى المدرسة أو خارجها - والتكوين الذى تلقاه كذلك قرائهم"، ويتعين أيضاً وصف "تحولات الموضة الفنية والنوق" (لوسيان فيير). فبالبحوث فى قراءات مختلف الطبقات الاجتماعية يعرف القارئ من خلال "الجمهور" الذى ينتمى إليه. ولابد أيضاً من تتبع المسار الاجتماعى للمنشورات الأدبية ورسم مراحلها؛ لأن أنماط الإنتاج المادى وأنماط نشر العمل تحدد الطريقة التى "يفعل بها الأدب". وتاريخ الكتاب يأتى لتكملة تاريخ القراء. ويقدم كلود بيشوا، فى مقالة له حول "دكاكين القراءة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر"، فكرة دقيقة عن النتائج التى يمكن أن تتوصل إليها سوسيولوجيا الأدب. ودكاكين القراءة هذه كانت تطل على الشارع، شأنها شأن المتاجر، وكانت مفتوحة من الثامنة صباحاً إلى الحادية عشرة مساءً، وقد ظلت تتكاثر إلى حدود سنة ١٨٣٦، وتقوم بإعارة الكتب والجرائد، وفى الوقت نفسه كانت مكان التقاء الكتاب والقراء. لقد أسهمت هذه المؤسسة كثيراً فى نجاح الرواية فى القرن التاسع عشر، وخلقت جمهوراً لهذا الجنس - خصوصاً من النساء، من الخادמות أو من نساء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة - وقادت كبار الكتاب نحو هذا الجمهور. فلأجل دكاكين القراءة هذه كتب بلزاك فى بداية مشواره روايات كان يوقعها بأسماء مستعارة.

تبين سوسيولوجيا الأدب إذن الدور الذى يضطلع به جمهور القراء، من خلال قيمه، وأذواقه، وتوقعاته، فى تكون الأعمال الأدبية ونجاحها المباشر، لكن حجتها الوحيدة لتعليل النجاح الدائم أو المتأخر هى مسألة الإعجاب المنتزع. وتحاول جمالية التلقى، التى ظهرت فى عقد السبعين من [القرن الماضى] مع هانس روبرت ياكوس ومدرسة كونستانس، أن تجيب عن هذه الأسئلة التى أبعدها سوسيولوجيا الأدب.

جمالية التلقى عند هانس روبرت ياكوس

تفترض سوسيولوجيا الأدب أن الكُتّاب يكلمون معاصريهم، وأن "الأعمال الفكرية [...] يجب أن تستهلك فى حينها"، مثل "الموز، يكون ألد وقت جنيه" (سارتر). ونعرف مع ذلك أن بعض الأعمال الكبرى لم تلق نجاحاً كبيراً وقت صدورهما، لكن جمهورها تكون بعد ذلك بمدة طويلة. فرواية "التربية العاطفية" كان تلقاها سيئاً فى سنة ١٨٦٩، واتهمت بأنها "رواية غير روائية، حزينة، وملتبسة كالحياة" (بانفيل). وأضحت فيما بعد معبودة الأجيال اللاحقة؛ فقد أعجب بها بروست، وكافكا، ويعدها وودى ألن "من الأشياء التى تجعل الحياة تستحق أن تُعاش".

ولاستجلاء القطائع أو الانزياحات التى تشوب علاقة المؤلف بجمهور عصره، ابتدعت جمالية التلقى مفهوم "أفق التوقع". ويتكون "أفق التوقع" عند جمهور ما من القراء من خبرته السابقة بالجنس الذى ينتمى إليه العمل الأدبى، ومن تراتبية القيم الأدبية لعصر ما. هذا "الرأى العام الأدبى" يمكن قراءته فى نص العمل نفسه؛ لأنه يحيل ضمناً على أشياء سبقت قراءتها، وعلى عادات فى القراءة يروم تحويلها. فليس موضوع الدراسة إذن هو الموقف الفردى والسيكولوجى لقراء معزولين، بل هو التجربة الجمالية المشتركة التى تؤسس كل فهم فردى للنص.

ويفسر مفهوم "أفق التوقع" أيضاً آليات تلقى الأعمال والتطور الأدبى؛ فإذا كان العمل يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق، فإنه سيعرف نجاحاً فورياً؛ لأنه يثير لدى قرائه لذة التعرف؛ أما إذا كان العمل الجديد يخرق قوانين الجنس، فيغير معياراً جمالياً ما، فإنه يفشل، أو لا يفهم فى حينه، وذلك لأنه لا يستجيب لأفاق جمهوره الأول،

لكنه يصبح فيما بعد عملاً - نموذجاً. ففي سنة ١٨٧٠، كانت جورج ساند تقول لفلوبيير: "مازالوا يدمرون كتابك. وهو مع ذلك كتاب جيد، لكنه سينصف فيما بعد". فبمقتضى التقليد الذى يقول بـ"الرواية الروائية"، وبمقتضى نموذج الرواية الكلاسيكية، وهو الرواية البلازكية - المبنية بناءً مأساوياً - استطاع الجمهور المعاصر لفلوبيير أن يحكم بأن "التربية العاطفية ليست رواية". وبالمقابل، سيجعل كُتّاب "الرواية الجديدة" من فلوبيير معلمهم، وبذلك سيعتبرون أن صلاحية "الرواية البلازكية" قد انتهت: لقد فرضت الكتابة الروائية عند فلوبيير بقوة معياراً جمالياً جديداً.

ومثال "التربية العاطفية" يبين أيضاً أن العمل "يشمل فى الوقت نفسه النص باعتباره بناءً معطى، وتلقيه أو إدراكه من لدن القارئ أو المتفرج" (ياوس). ففي الواقع يختلف العمل الأدبى الواحد باختلاف النظرة إليه: فباربى دورفيلى مثلاً قد رأى فيه "الابتذال صادراً عن مرتعه الوخيم"؛ أما كافكا، فقد أعجبه "التشابه" بين المشهد الأخير من الرواية وبين "أسفار موسى الخمسة"؛ فكل قارئ يسقط على النص المقروء خبرته بالعالم، ومتخيله، وثقافته.

فمعنى العمل الأدبى ليس خارجاً عن الزمن، ولا هو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه، بل يبنى فى غضون التاريخ، من خلال التجربة المختلفة التى يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه؛ فلا بد للتاريخ الأدبى الحقيقى أن يقوم بتاريخ التلقيات المتعاقبة.

مسألة تأويل الأعمال الأدبية

العمل المفتوح

إن تعدد قراءات عمل أدبى بعينه أمر ملحوظ فى عملية القراءة؛ وهو اليوم موضوع تأملات نظرية ومناقشات عدة. ويقابل معنى الكاتب فى التاريخ الأدبى الوضعى "معنى القراء"، أى تجميع قراءات للعمل الأدبى الواحد شديدة التنوع والاختلاف، بل متباينة، وهو تجميع غير منته من حيث المبدأ.

ومعلوم أن التاريخ الأدبي التقليدي يجمد العمل في تأويل نهائي؛ فالمعنى الوحيد "الصحيح" في نظره هو "معنى المؤلف"، أى "شمولية ميتافيزيقية يُعتقد أنها قد كشفت برمتها في أول ظهور له" (ياوس). ومن هذا المنظور، لن تكون القراءات الأخرى سوى خيانات، لكن إذا اتخذنا "وجهة نظر" أخرى - هى تلك التى صرح فاليرى بأنها "ليست نادراً وجهة نظره" - فإن "ما نسميه عملاً جيداً يمكن أن يبدو إخفاقاً فظيماً منى به المؤلف". "العمل الجيد" إذن، أى ذاك الذى اليوم، هو الذى يستمر فى مخاطبتنا، وينتمى فى الوقت نفسه إلى الماضى والحاضر، كما أشار إلى ذلك لانسون سنة ١٩١٠ فى "منهج تاريخ الأدب"، مع أنه لم يستطع فك استمرارية الأعمال العظيمة فى الزمن.

"إن الكتاب الذى يريد أن يستمر هو ذاك الذى نستطيع قراءته قراءات متعددة. وعلى أية حال هو الذى يجب أن يسمح بقراءة متعددة ومتغيرة" (بورخيس).
ويُعرف العمل الجدى بـ "التباسه" ويد "مطاوعته اللانهائية" (بورخيس)، ويد "انفتاحه":

"كل عمل فنى، وإن كان شكلاً تاماً و "مغلقاً" من حيث اكتمال نظامه واتزان، فهو "منفتح"، على الأقل فى أنه يمكن تأويله تأويلات مختلفة، دون أن يتغير من جراء ذلك أس فرادته" (أمبرطو إيكو فى: "العمل المفتوح"، ١٩٦٥).

وتقوم الجماليات المعاصرة على إحدى خصائص الخطاب الأدبي، اكتشفها ياكبسن؛ فهى تحلل تحليلاً مخالفاً للقرن التاسع عشر "إخفاق المؤلف" وعدم قدرته على توجيه تلقى عمله ومراقبته، وهو ما عبرت عنه الرومنسية بمجاز "القنينة الملقاة فى البحر". فلم يعد يرجع غموض الرسالة الفنية إلى ظروف نقلها، بل يدرس على أنه خاصية جوهرية فى العمل الأدبي، أى "نتيجة مترتبة عن الشعر" (ياكبسن، ذكره أمبرتو إيكو فى "العمل المفتوح"). ويترتب على تنظيم الدال فى النص الأدبي تنامٍ مستمر لعلاقات داخلية على كل قارئ أن يكتشفها أثناء قراءته. وهذا الفضاء المفتوح "يصنع الصورة [...] التى يتوقف وجودها توقفاً كلياً على إدراك القارئ أو عدم إدراكه لللباس الخطاب الذى يقدم إليه" (جنيت: "صور"، فى كتابه "صور I").

والطرائق التقليدية فى تفسير النصوص تشغل بالحرفية وحدها، وترفض المعانى المجازية، بينما يستكثر منها النقد الجديد. وفى السجال الذى دار بين بارت وبيكار حول مسرح راسين (انظر الفصل الثانى) أمثلة من هذا الاختلاف فى طريقة القراءة؛ فقد غضب بيكار فى كتابه "نقد جديد أم دجل جديد" من التجاوزات التى سمح بها بارت لنفسه عند قراءته نص راسين؛ ففى رد "نيرون" على "جونية":

"لولا..."

أنى أتى أحياناً لأتنفس عند قدميك

يرى بارت صورة غريق على وشك الاختناق، باحثاً عن الهواء بحثاً جنونياً، ويبرر هذه القراءة المجازية لفعل "تنفس" مستدعياً طبيعة العلاقات بين "نيرون" و"جونية" فى التراجيديا برمتها: فـ"نيرون" فى حاجة إلى "جونية" للتخلص من "كل ما يأتية من الغير ويخنفه، من سلطة، وفضيلة، ونصائح، وأخلاق". أما بيكار، فعارض بارت مبيئاً أن فعل "تنفس" فى القرن السابع عشر "يعنى هنا الاسترخاء والحصول على شىء من راحة النفس". والمعنى الوضعى وارد فى المعاجم والقواميس فى عصر راسين؛ أما المعانى الإيحائية، فيبنيها قارئ تكون هى جوابه، أى "تاريخه ولغته، وهى هنا التحليل النفسى، وحرية"، عما "كان مكتوباً خارج كل جواب" (بارت).

ورغم ذلك قام جدال حول الحرية و"حدود التأويل" داخل النقد الجديد نفسه؛ ففى كتاب "لأجل جمالية للتلقى" (١٩٧٨)، ناقش يابوس اقتراحات بارت فى كتابه "حول راسين"، وأصدر أمبرتو إيكو سنة ١٩٩٢ دراسته عنوانها "حدود التأويل"، عدل بها، بعد ثلاثين سنة، أطروحات كتابه "العمل المفتوح".

حدود التأويل

لقد أعلن رولان بارت بصراحة موقفه لصالح حرية التأويل فى افتتاحية كتابه "حول راسين" (١٩٦٣). وهو يعتبر القراءة النقدية عملاً حراً، لكن شريطة أن يعلن الناقد إعلاناً جلياً عن اختياراته، وأن يأخذ على عاتقه التصور السيكلوجى الذى يصدر

عنه" فى قراءته. فاستمرارية العمل الأدبى نتيجة مترتبة على التأويل اللانهائى؛ قال: "المعانى تُثبت وتُقام بينها منافسة، ثم تُستبدل؛ تمضى المعانى ويبقى السؤال".

ولم تنف أبدأ جمالية التلقى للاتحديد الموجود فى النص الأدبى، والتباسه الجوهرى. وقد جعل فولفغنغ إيزر (أحد المنظرين الأساسيين لمدرسة كونسطنس الألمانية) من اللاتحديد "شرطاً لقوة النثر الأدبى" (لتحليل أكثر تفصيلاً لهذه المقالة الصادرة سنة ١٩٧٠ تحت عنوان "النصوص باعتبارها بنى استدعائية"، نحيل على كتاب "القراءة" لفنسان جوف). ومع ذلك يجزم ياكوب بأن التأويلات الجديدة لعمل أنجز فى الماضى "تحميها من الاعتباطية المفرطة حدود الأفق التاريخى والاجتماعى وشروطه". فالنص نفسه يدعو القارئ إلى إنجاز العمل مع المؤلف؛ فله نصيب فعال فى بناء المعنى، لكن هذا النصيب الفعال ليس فى حل مطلق من القيود؛ فلا هو ذاتى ولا هو اعتباطى؛ لأنه مشروط بالتلقيات السابقة. ولمعرفة الأسئلة التى يطرحها عمل من الأعمال الأدبية يجب إرجاعه إلى أفق توقع القراء الأولين. ومن جهة أخرى، فتعاقب المعانى المعطاة للنص نفسه عبر التاريخ له منطقته الخاص؛ فهو يخلق تقليداً تأويلياً لا مناص من أن يقاس عليه كل تأويل جديد.

ويوضح ياكوب بأن بارت إنما كشف عن "راسين اللفظ" للطعن فى الأسطورة البورجوازية القائلة بـ"راسين اللين". لقد عثر إذن من حيث لا يدري على قراءة الأولين؛ لأن "السلبية الأصلية" فى مسرح راسين قد أدركها النقد الكنسى وبور رويال إدراكاً تاماً واستنكاراً، لكنها فيما بعد "تنوسيت شيئاً فشيئاً مع تحول الأفق، والانتقال إلى وضعية جمالية محض". فليس من الضرورى إذن قراءة كتاب "الطوطم والطابو" لاكتشاف "فضاعة العشيرة البدائية" فى تراجيديات راسين، والعنف القديم فى علاقة الآباء أو الأمهات بأبنائهم؛ إنها دلالة مسجلة فى ذلك العمل أدركها القراء الأولون، ثم غُيّبت.

ويمكن اختزال الجدل بين النقاد حول القراءة المعاصرة لمسرحيات راسين فى التقابل الذى أقامه أمبرتو إيكو فى كتابه "حدود التأويل" بين نمطين من المقاربة التأويلية للنصوص الأدبية، تتعارضان اليوم. فبعض النقاد المنتمين إلى التفكيكية

يسلمون مبدئياً بأنه "يجب البحث فى النص عن الأشياء التى تعكس رغبات المرسل إليه الخاصة، وغرائزه، وإراداته"؛ وذلك هو موقف بارت سنة ١٩٦٢ فى كتابه "حول راسين". ويعتقد آخرون أنه يجب البحث فى النص عما يقوله بالاستناد إلى انسجامه السياقى، وإلى موقع أنساق الدلالات التى يحيل عليها: فياوس قرأ راسين "بالاستناد إلى الوضعية التاريخية فى عصر الكلاسيكية الفرنسية"، وتلك أيضاً هى المقاربة التى دافعت عنها نظريات سميوطيقا القارئ المثالى. وياوس - مثل ريفاتير - يعتقد أن "التأويل ليس حراً"، وقد بين ذلك بوسائل أخرى، هى وسائل التحليل الشكلى.

التحليل الشكلى ونظرية القراءة

القارئ الجامع عند ميكائيل ريفاتير

من سنة ١٩٧١ إلى سنة ١٩٧٩، أى من كتاب "بحوث فى الأسلوبية البنوية" إلى كتاب "إنتاج النص"، يشيد ميكائيل ريفاتير سميوطيقا للتأويل تركز على صورة قارئ مجرد، هو "القارئ الجامع". فقد عارض ريفاتير مسلمة البنوية النصية باستقلالية النص، وخالف فى الوقت نفسه المقاربة التاريخية للقراءة؛ لأنها عنده مفرطة فى التجريبية. وأكد ريفاتير، خلافاً للبنويين، أن "الظاهرة الأدبية ليست هى النص وحده، بل هى أيضاً قارئه ومجموع ربود أفعال القارئ الممكنة على النص - ملفوظاً وتلفظاً". فالأشياء الواقعية الموضوعية الوحيدة فى التواصل الأدبى هى العمل والقارئ، الحاضران مادياً وجسدياً؛ فالمؤلف "يخلق انطلاقاً من كلماته"، وهو والعالم الممثل ليسا سوى بديلين عن النص، ومن ثم جاء قرار جعل القارئ متلفظ النص عوض المؤلف.

وقارئ ريفاتير ليس كالسابق قارئاً واقعياً، تُقيد ربود فعله وضعية تاريخية واجتماعية، بل هو قارئ مجرد، أى "أداة الوقوف على منبهات النص"، وسمى "القارئ الجامع"؛ لأنه "يمثل مجموع القراءات الممكنة، وليس متوسطها". فهو متضمن فى النص، والنص يوجه تلقية الخاص ويتحكم فيه. وقد عرف ريفاتير "الأدبية" بأنها "التحكم الدقيق الذى يمارسه النص على تفكيك القارئ للرموز".

"النص ليس عملاً فنياً إذا لم يفرض نفسه على القارئ، وإذا لم يحدث بالضرورة رد فعل، وإذا لم يتحكم إلى حد ما في سلوك من يفك رموزه".

وردود أفعال القارئ على النص هي دائماً نتاج لشكله، ولو كانت ردود الأفعال هذه متأخرة أو مؤجلة بسبب تقلبات التاريخ؛ فهي ضرب من التحليل الشكلي، وليست ضرباً من التفسير بالتاريخ أو بالسوسيولوجيا. وبالمقابل، يجب ملاحظة البنيات "داخل القارئ نفسه"، لا في النص فقط. ويقابل ريفاتير باستمرار تجربة القراءة بالانحرافات التأويلية عند البنيويين والنصيين؛ فوحده ما يستطيع "القارئ الجامع" إدراكه له معنى.

وقد أول ياكوبسن وليفي ستروس تراجعاً طفيفاً لحرف "الراء" [r] أمام حرف "اللام" [l] ، في ثلاثيتي قصيدة "القطط"، بأنه "زيادة بيان للانتقال من القط المحسوس إلى تحولاته الخرافية". فرد عليهما ريفاتير مؤكداً أن "لا أحد سيصدق أن هذا التفاوت الدقيق بين أربعة عشر "لاماً" وأحد عشر "راء" له قيمة دلالية، بل سيستبعده أكثر إذا نظر إلى الثلاثية الثانية: فحرف "اللام" يرد فيها مرتين زائدتين، ويبدأ المقطع بحرف "الراء" مرتين مقترنتين (في قول الشاعر: leurs reins - كُلاهما -)، تلفتان إليهما العين والأذن أكثر مما يلفتها تفاوت بين الحرفين يخفيه انتشارهما على طول الأبيات". ويتهم ريفاتير أيضاً جان ريكارو (الذي اقترح في العدد ٣٤ من مجلة "تيل كيل" قراءة جناسية لأقصوصة إدغار آلن بو المسماة "الخنفساء الذهبية") بأنه وجد فيها "عناصر ليست بمخفية، بل لا وجود لها أصلاً".

"لن نقوم أية قراءة باستخراج كلمة gold (ذهب) من كلمات مكوناتها الحرفية متناثرة، وغير مؤكدة صوتياً، وأحياناً غير منطوقة".

فالقراءة، كما لا يخفى، تعني التلاوة بصوت مرتفع، وتعني أيضاً فك رموز النص. تفترض تجربة القراءة إذن معرفة سنن اللغة و"الميثولوجيا اللفظية" الجارية في كل عصر من العصور؛ لأن الآراء المتداولة ومعتقدات الحكمة الشعبية كلها مسننة في الأسلوب على شكل صور شائعة، أو صور شائعة جديدة، أو تلميحات ثقافية.

ويختلف القارئ الجامع عن القارئ الواقعي الذي سبق الحديث عنه في الفقرات السابقة في أن قراءته لا تستدعي تجربة الواقع؛ لأنها تختلف دائماً من قارئ إلى آخر - بل تستدعي معرفة السنن اللغوي ورمزية الكلمات - ومن المفترض أن هذه المعرفة واحدة لدى أفراد المجموعة الثقافية الواحدة. ولكي يبين ريفاتير ذلك يعيد قراءة مقطع شعري كثيراً ما تم تفسيره، مأخوذ من مجموعة "سأم" لبودلير، هو قوله:

"عندما تستحيل الأرض زنزانة رطبة،

الرجاء فيها، كالخفاش،

ينصرف متخبطاً بين الحيطان بجناحه الخجل

ومرتطمةً بالأسقف المتعفنة رأسه".

فبالرجوع إلى الواقع يتبين أن تعذر طيران الخفاش بعيد عما هو معروف؛ "لأن للخفاش راداراً يحميه من هذا النوع من الحوادث"، وأن "ذلك كان معروفاً قبل عصر بودلير". ولا تفسير لذلك إلا بالتعارض الشائع بين دالين: فالخفاش نقيض الحمامة، طائر الأمل الذي ظهر لنوح في سفينته، ورمز الروح القدس. لكن قصيدة بودلير قد عكست الصورة النمطية؛ لأن "الرجاء يمثل اليأس، وأقيم الخفاش مقام نقيضه". فطيران الخفاش إذن ليس متعذراً إلا لأنه الحمامة النقيض، والطائر النقيض.

هذا نموذج من "موقف القراءة المثالية" التي "يطالب بها النص". ولا تكفي ميثولوجيا أى قارئ كان لفك رمزية الكلمات، وذلك أن "توليفة"^(١) النص هي التي تبين السياق الثقافي الذي يجب فك رموز النص في إطاره.

(١) "التوليفة" مجموع الرموز والعلامات المستعملة لتدوين أصوات التأليف الموسيقي، لبيان ارتفاعها ومدتها ووتيرتها واتجاهها وغير ذلك. (المترجمان)

توليفة النص

ينفذ القارئ الجامع "توليفة" ما، ويكتشف تأليفات داخل نصية تحدد "محوراً أفقياً للدلالات"، يقابله ريفاتير بالمحور العمودي، الذي يجمع الدال بالمدلول.

"آليات فك رموز التوليفة، أى النص، تعلق الدال بالمدلول تعليقاً كلياً. فكل شيء يقع فى مستواه، وكل شيء مما نسميه دالا يدرك فى صيغة صور شائعة، أى تأليفات لفظية، أى دوال. فليست هناك كلمات نقرأها، ثم تأتى الصور الذهنية أو المفاهيم لتكون معناها. هناك كلمات نقرأها، ثم مجموعات من الكلمات تسجلها الذاكرة، تندرج فيها الكلمات المقروءة فى وضعيات مختلفة، أى فى دالات مختلفة".

كل دال يجر معه سياقاً بكامله من الأفكار الشائعة، ومن التمثيلات المشابهة للواقع المطابقة لإجماع عام. ففي المقطع المذكور من ديوان "سأم"، يؤلّد دال الخفاش "زنزانة رطبة" و"الأسقف المتعفة"، ثم "قضبانا" و"عناكب". فالنص يفرض نفسه على القارئ ويقتضى انخراطه؛ لأن كل كلمة من كلماته "تبدو ضرورية من أكثر من وجه، وعلاقاتها بالكلمات الأخرى إلزامية من أكثر من وجه". والعلاقات التركيبية بين الكلمات توجد فى كل الجمل، وفى النص الأدبى "تنضم إليها علاقات أخرى دلالية أو شكلية". فالجملّة الأدبية "مفرطة التحديد"، وتثير فى ذهن القارئ متناً من التداعيات. ويمكن الحديث عن "أثر أسلوبى" كلما "وقع نشاز بين تفصيل ما والمجموع"، وذلك أن "وحدة الأسلوب" تتحدد بما فيها من "انزياح" عن المعايير السياقية، فتفرض نفسها بالضرورة على القارئ وتفاجه.

وهذا التجزئ الجديد للنص الأدبى إلى بنيات أسلوبية مختلفة عن البنيات الصوتية والسردية التى اكتشفها البنيويون له نتائج على مستويين؛ فلن يبنى بعدئذ تفسير نص ما على كلمة معزولة، والتقليد الفيلولوجى الذى بصم القراءة المدرسية للنصوص مردود، وما ادعاه الشكلاونيون والنصيون من "إفراط فى تعدد المعانى" هو أيضاً موضوع جدال: وذلك أن الالتباس، أى سلطة الكلمات الإيحائية، مشروط ومقيد بـ"فرز [الوحدات الدلالية الصغرى] بواسطة التداخلات البنيوية".

فطريقة التجميع البلاغى، الموجودة مثلاً فى الصورة التى صور رابلى فيها شخصية "كاريسمبرونان" تبين أن الكلمات المستكثرة منها فيما يشبه التلذذ بها تصبح مرادفات على الرغم من معانيها الأصلية فى اللغة، ويتم إبطال الوحدات الدلالية الصغرى غير المهيمنة، ووحدها الوحدات الدلالية الصغرى الأكثر تمثيلاً تستمر وتتردد من كلمة إلى أخرى.

فالنص الأدبى يضم فى ذاته قوانين فك رموزه؛ فلذلك يظهر بمثابة "نص" ثابت. ويؤكد ريفاتير أن "التمثيلات الأدبية لا تتأثر بتغير المرجع ولا بتطور الأساطير". ففى أغلب عماراتنا لم تعد هناك "كوة": الحيطان دقيقة جداً، والغرف أضيق من أن يبقى معها بإزاء النافذة حيز يسمح بالانعزال. لقد اختفت هذه الكلمة تقريباً من معجمنا اليومى، لكنها لم تختف من الروايات؛ إذ "الكوة" فيها دائماً هى المكان الخاص بالملاحظة المنعزلة المفضلة لما يقع داخل الغرفة، أو هى مكان المواعيد والمسارات الغرامية؛ فهى علامة اصطلاحية دالة على "عزلة مفارقة بالنظر إلى وجودها فى هامش الرقبة". ومرة أخرى يؤكد ريفاتير أن الأدب مصنوع أولاً وقبل كل شئ من كلمات ومن تأليفات لفظية سجلتها الذاكرة.

لكن الكلمات أيضاً تتغير مثل الأشياء والأفكار أو الأساطير. وبما أن اللغة تتطور باستمرار، فإن سنن النص يمكن أن يصبح غريباً عن قراء يقرأونه بعد كتابته بزمان طويل. يقترح ريفاتير إذن تاريخاً أدبياً يأخذ بعين الاعتبار تطور اللغة، يكون تكملة ضرورية للتحليل الشكلى. هذه المقاربة الشكلية للتاريخ الأدبى تعيد إدخال القراء الواقعيين فى حقل التحليل، وبذلك تدرك الصعوبات التى تواجه بناء قارئ مجرد.

قارئ مجرد أم قراء واقعيون؟

فرضية ريفاتير هى أن العمل الأدبى يمكن أن يصبح باطلاً بالنسبة لقراء يقرأونه بعد وقت إبداعه بمدة طويلة، ليس لأن النوق يتغير، بل لأن هناك مسافة تتسع باستمرار حتى أنها تصبح فى بعض الأحيان متعذرة العبور، وتتعمق بين لغة النص ولغتهم.

ويمثل لذلك بقصيدة "نافاران" من ديوان فكتور هيغو "مشرقيات"، كتبها احتفالاً بمعركة بحرية في حرب استقلال اليونان، وفي وصف الشاعر للأسطول التركي تظهر "خيزران" و"يخوت". ففي سنة ١٨٢٩ يمكن أن تشير هذه الكلمات الغريبة النادرة في رنينها وفي كتابتها إلى غرائبية مبهمة، لكن قارئاً من القرن العشرين يجدها "غير لائقة في تركيبها"، وذلك أن تصوراتنا للأجنبي اليوم مختلفة تمام الاختلاف، وكذلك أنساقنا الوضعية: فالخيزرانة تحيلنا على الصين وعلى جنوب شرق آسيا، و"اليخت" يحيلنا على أوروبا وأمريكا الغنية، ولن يحيلنا البتة على تركيا.

والقراء الأولون، أي القراء التاريخيون، يفكون أيضاً، وبسهولة فائقة، المتناس؛ لأنهم "يشاركون المؤلف ثقافته"، غير أن ريفاتير حاول حل جزء من المصاعب التي يثيرها جعل القراء الواقعيين في الحسبان داخل نظرية للقراءة مستندة إلى قارئ مجرد، فميز بين المتناس والمتناس. فهو يعرف المتناس بأنه "مجموعة من النصوص يمكن أن نقربها من النص الذي بين أيدينا"؛ إذن، يتعلق المتناس بثقافة القارئ الواقعي، لكنه عرف "التناس" بأنه "ظاهرة توجه قراءة نص ما". إذن، تبقى آثار التناس قابلة لأن يدركها قارئ غير قادر على أن يجد المتناس. فالتناس والمتناس يدل أحدهما على الآخر من خلال "انحرافات" صرفية أو دلالية، هي التي تشير إلى "الدلالات المطمورة".

التحليل النصي والتداولية

لاوعى النص والقراءة

ظهر "لاوعى النص" في الوقت الذي هيمنت فيه نظريات النص، وادعى فيه النقد وصف الاشتغال المستقل للشيء الجمالي، وهو اليوم يعاد تحديده على أساس ما أتت به التداولية. وقد كان جان بلمان نويل أحد مؤسسي مفهوم "لاوعى النص" في عقد السبعين [من القرن العشرين]؛ فقد كتب مقالة - تكريماً لديدى أنزيو، صدرت في "نشرة علم النفس" - يؤرخ فيه لهذا المفهوم، ويؤكد فيها أنه "أصبح شيئاً فشيئاً شعاراً يمكن أن يجتمع حوله أولئك الذين يربطون الإنصات إلى ما يقع وما يقال في اللاوعى من وجهة نظر القراءة".

ولم يكن "منظور القراءة" هذا غائباً عن تعريفات السبعينيات؛ ففي سنة ١٩٧٢،
في "النص وما قبل النص"، كتب جان بلمان نويل ما يلي:

"لاوعى النص [...] يتوجه، بنوع من التواطؤ لا نعرف طبيعته، إلى الخطابات
اللاواعية الممكنة التي تدرکه من خلال القراءة وتجبره على أن يربط ويترابط".

لكن التداولية جعلت استكشاف ضفة القراءة أمراً ممكناً من خلال نقد يريد
مساءلة "الاجتياح اللاواعى للنص"، ولم تكن المشكلة قد طُرحت إلى ذلك الوقت سوى
من ضفة الكتابة.

وعملية إعادة تحديد مفهوم "لاوعى النص" هي أولاً وقبل كل شيء اشتغال على
الكلمات. فمن الأفضل أن نكف عن قول ما قاله أندري غرين سنة ١٩٧٣ من أن النص
"له" لاوعى ما، بل من الأجدر أن نقول بـ"عمل لاواع للنص":

"هذا [...] يسمح [...] بعدم إفساح المجال للاعتقاد بوجود واقع مستقل يثوى
"خلف" النص، يرجى من القراءة إظهاره"، مع أن هذه القراءة في الواقع يفترض
أن تؤسس شبكة من المعانى "في ارتباط مع" كلمات النص" (جان بلمان نويل،
في "بين السطور: بحوث في التحليل النصي"، ١٩٨٨).

وما سميناه، ربما في عجالة، "لاوعى النص"، ليس شيئاً، بل هو "قوة"، أى
"صيرورة كامنة" ينشطها وينعشها تدخل القارئ.

وقد رد بلمان نويل جزئياً على النقد اللاذع الذى وجهه المحللون النفسانيون إلى
مفهوم "لاوعى النص"؛ فبعضهم، مثل جان لابلانز، امتنع عن تصور وجود - أو إمكان
وجود - لاوعى آخر غير اللاوعى الفردى؛ فلذلك لم يقبل التخلّى عن مفهوم لاوعى
المؤلف، وذلك أن "العمل اللاواعى للنص" لا يكون فعالاً إلا إذا نشطه اللاوعى الفردى،
لكن جان بلمان نويل يرى أن اللاوعى الوحيد الذى يمكن استحضاره هو لاوعى
القارئ، وليس هو لاوعى المؤلف. وتحليل السمات المميزة للتواصل الأدبى يؤدى هنا،
كما فى السابق، إلى إحلال القارئ محل المؤلف.

فوحدها لغة التحليل تغيرت. وجان بلمان نويل لا يقول عن النص الأدبي ما قاله إيزر وإيكو، من أنه "لا محدد" أو "مفتوح"، بل "خصب". وكثيراً ما كان يُعرّف الكتابة الأدبية بأنها كتابة "خسبة"، مليئة بالحضور، "أى بالاهتمام بالآخر الذى لأجله وجد ذاك الحضور"؛ فهى كتابة "تشير" إلى الآخر (وهو ما قاله بارت فى مقدمة كتابه "بحوث نقدية"). والنص الأدبي، على عكس الرسالة المكتوبة إلى مرسل إليه، موجه إلى جماعة من القراء؛ فهو لم يُصنَّ لكى تُفك رموزه هنا والآن، بل ليراجع مرة ثانية، وتُعاد قراءته و"ليقبل شحنه من جديد بمعانٍ مبدئياً لامتنتية". لقد تغيب المؤلف عن نصه وتركه "يحيا حياته على طريقته". "لا أحد يتكلم داخله"، والكل يجد ذاته فيه". فتأثير التداولية فى التحليل النصى جلى، وقد أوضح ذلك بيار بايار إيضاحاً دقيقاً فى مقالة له بمجلة "جسد مكتوب" فى سنة ١٩٨٧:

"ما تم فقدانه سابقاً مع المؤلف يتم استرجاعه لاحقاً مع القارئ، باعتباره مشاركاً فى التنظيم، أو على الأقل طرفاً فى القوى التى تفعل النص، ويضمن لها هو استمرار عملية التلفظ".

لقد أخذ لاوعى القارئ فى التحليل النصى المكان الذى تركه شاغراً لاوعى المؤلف.

وأكد جان بلمان نويل بوضوح اليوم أكثر من أى وقت مضى أن القراءة - التحليل تتطلب إسهام اللاوعى الفردى للناقد - القارئ، أى "الاستثمار الشخصى فى النص" ("الاجتياح اللاوعى للنص"، مقالة نشرت فى "نشرة علم النفس"). وقال إن نص قراءته المساهمة فى الكتابة يتكون من "توليف يتماوج فيه مسلسل حياتى مع نسيج جمل رصفها المؤلف رصفاً وانتهى منها".

إن القارئ، حسب جان بلمان نويل، ما هو بمجرد ولا بمحايد، بل هو قارئ يقرأ بذاته وثقافته ولاوعيه.

مفهوم تداخل القراءة أو إبداعية القراءة

إن الإحالة الدائمة على المؤلف قبل أى شئ، ثم تقديس النص، قد استلزما معاً حياد الناقد. ولإعادة الحرية والخصوصية إلى القراءة - إذ يرى جان بلمان نويل أنها حُرمت منهما لمدة طويلة - صاغ مفهوماً جديداً، فاقترح على الندوة التى انعقدت بمدينة رانس سنة ١٩٩٢ حول القراءة، بأن يكون هناك "تداخل القراءة"، مثلما هناك "تداخل النصوص" (التناص):

"تداخل النصوص يعنى نية الكاتب وعزمه على أن يكتب بمتناص بعينه؛ فتداخل قراءتى، من حيث أنا قارئ، سيكون هو إمكانية تعرّف المتناص المعلن واستدعاء المرجعيات الكامنة، وقد لا تنتمى صراحة إلى هذا المتناص (الظاهر مبدئياً)".

لقد تم التأكيد على المبادرة المتروكة للمؤؤل باستعماله المقابلة الفرويدية بين الظاهر والباطن. وإلى أشكال المتناص المعروفة فى المعتاد - وقد أحصيناها فى الفصل السابق، وكلها ظاهر - يضاف صدى "صعبة رؤيته"، سماه بلمان نويل "الاستحضار"، وهو مأخوذ من لغة السحر، وهو فى معجم "ليترى": "عملية إظهار الجن أو الأشباح أو أرواح الموتى". وقد عرفه كالتالى:

"الاستحضار: هو أن تظهر فى العمل الأدبى، أثناء القراءة، عناصر قابلة لإحداث تقارب تلميحى مع ملفوظ ينتمى إلى كتاب أدبى آخر. والفرق بينه وبين التلميح هو أنه لا شئ يشير إلى أن المؤلف أراد الإحالة على تلك العناصر، ولا أن أغلبية القراء سيكتشفونها؛ فهو إذن نوع من التلميح يعتمل بغموض فى سجلات اللاوعى الجماعى وفى اللاوعى الفردى".

والمثل المقترح لتوضيح مفهوم "تداخل القراءة" هو تقريب بين بعض سطور من رواية جوليان غراك "شرفة فى الغابة"، وأول قصيدة من ديوان "إشراقات" لرامبو. فبطل الرواية يتأمل مصيره قبل أن يجرح، ويحس بأن روحه "تطفو بخفة على مياه الكارثة"، والأرض [...] تبدو له جميلة صافية، كما (تكون) بعد الطوفان". كان جان

بلمان نويل يفكر أثناء قراءته لنص جوليان غراك فى رامبو، وفى "الطفو الخافت" للمركب الثمل، وفى عنوان أول قصيدة من الديوان، وهو "بعد الطوفان". وفى "الاندهاش" الذى أحس به وقت التقريب بين النصين، أدرك الناقد فجأة ما "ينقص نقصاً صارخاً" للإنصات إلى الرواية: وهو "الأم المألقة زمام الأسرار والسحر والموت"، الحاضرة فى القصيدة فى صورة الملكة - الساحرة. فقراءته قد "بعثت معطيات مكبوتة"، واستحضرت "هذه الأم العتيقة من أعماق" اللاوعى الجماعى واللاوعى الفردى. و"تجنيد" الناقد - القارئ لحقل قراءاته السابقة هو الذى أنتج صدى من ذاك القبيل. ولا يجب البحث عن قيمة "الحقيقة" لهذه القراءة فى النص، ولا عند المؤلف؛ إذ لا شىء يثبت أنه فكر فى رامبو أثناء كتابة تلك السطور، بل ينبغى البحث عنها فى القراءة. إذن صارت القراءة خصبة من جراء ذلك. وقد "نجحت العملية": فتقريب نص غراك من نص رامبو أظهر بين سطور الرواية "صورة خفية فى أول وهلة، لكن ظهورها يكسبها قيمة الحقيقة الفعالة" (جان بلمان نويل، "القراءة بين السطور"، فى مجلة "جسد مكتوب"، ١٩٨٤).

لقد أشار بيار بيار (فى العدد نفسه من "جسد مكتوب") إلى "الانشقاق عن مورون (وعن فرويد أيضاً) - ويبدو أن كتاب بلمان نويل يدعونا إليه - وهو انشقاق لم يعد يتعلق باستعمال السيرة أو تقنية بعينها مثل تقنية التنضيد، بل بتصور "الفعل النقدى نفسه". ومازلنا نذكر أن مورون ادعى إدراك حقيقة اللاوعى بنظرة موضوعية، وكان دائماً يسعى إلى إبعاد أى "عامل شخصى"، وأى تسرب لذاتية الناقد، لاعتقاده أن ذلك قد يشوش على الفعل النقدى. وكان دائماً ينص على "علمية" منهج النقد النفسانى التامة؛ فتبين أن هوس اليقين الوضعى والمعرفة الموضوعية كان يسكنه كما يسكن التاريخ الألبى. أما التحليل النصى، فعلى العكس يضع الذاتية - أى حق القارئ فى أن يقرأ من خلال ثقافته ولاوعيه - فى مركز الفعل النقدى، ويدافع - بعد بارت - عن حرية القراءة وإبداعيتها، لكنه يرفض ما رافق أحياناً تلك الحرية المستعداة من إفراط؛ فلذلك قيدها: لا بالتاريخ، كما رأينا ياوس يفعل، ولا بالمراقبة التى يمارسها النص على فك رموزه، كما هو الشأن عند ريفاتير، بل بالتزام الناقد مع قارئه.

التزام الناقد مع قارئه: نحو تعريف جديد للفعل النقدي

يختلف الفعل النقدي عن القراءة العادية في أنه فعل تواصل. ويختلف القارئ الذى يقرأ لنفسه بنزوته واستيهامه عن الناقد الذى

"يكون كذلك [...] حين يشتغل فى حالة حوار مع نفسه، ومع الكتاب الذى يتحدث عنه، ومع القارئ الذى يتوجه إليه (لأن عليه مثلاً أن يأخذ بعين الاعتبار المستوى الثقافى والاهتمامات المعاصرة لجمهوره)" (جان بلمان نويل).

فأخر مبادرة لنقد اختار أن يتخذ "منظور القارئ" هى أن "يعى وجود قارئه ووجود وظائفه التداولية".

وقد حدد جان بلمان نويل بوضوح، فى مقالات كتبت ما بين سنة ١٩٨٧ واليوم، القواعد المفروضة على العمل النقدي. وقد أتاح هذا "النقد الواصف" فرصة لنقاش (سبق أن أشرنا إلى بعض جوانبه سابقاً) بين نوعين من الأشكال المهمة فى التحليل النفسى المطبق على قراءة النصوص الأدبية، هما: النقد النفسانى والتحليل النصى. ونرى فيه عودة سؤالين أساسيين: سؤال الحقيقة، وسؤال أسلوب النقد.

ومع أن المحلل النصى يحرص على كل تفاصيل العمل الأدبى، ويفكك النص المقروء، فإنه ظل مرغماً على "تجميع" قراءته، بل هو مضطر مبدئياً إلى إعادة النظر فى معطيات جزئية وبنائها؛ فتلك "فرصتها الوحيدة للانفلات من صفة الواقع والوصول إلى صفة الحقيقة". وإذا كان "فعل القراءة" الذى بيناه فى الفقرة السابقة ليس مجرد نزوة ولا "محض هذيان"، فذلك لأنه يتيح له أن يجمع وينسق "مكتشفات متناثرة" وجدها أثناء "إنصات طاف" إلى نص رواية جوليان غراك؛ فيصير الناقد قادراً على "تحويل انطباعاته المتخيلة إلى عبارات رمزية". فالتحليل النصى لا يبعد مسألة الحقيقة، ولا مسألة مصير المعرفة التأويلية والمذهبية فى القراءة النقدية، بل يصوغهما صياغة جديدة. والصورة التى ظهرت بين سطور رواية "شرفة فى الغابة" بعد تقريبها من نص قصيدة رامبو قد أطلق عليها "الاسم الذى يطلق على مثيلاتها من التشكلات اللاواعية التى أحصاها المذهب"، وإذا كان ذلك "مرضياً"، فإن جان بلمان نويل لا يرى أنه أول

معيار لصحة قراءته، وذلك أن صورة "الأم المالكة لزام الأسرار والسحر والموت" ليست صحيحة بالقياس إلى النظرية، بل بالنظر إلى فعاليتها الخاصة: "يُكسبها ظهورها قيمة الحقيقة الفعالة"، وهى تؤلف القوى اللاواعية الفاعلة فى نص الرواية، وتثير فى الناقد "اندهاشاً" يتصور أن قارئه سيشعر به. فالتحليل النصى يباين النقد النفسانى، ويتحاشى أن يُسقط على نص العمل الأدبى المعرفة النظرية ، بل يعطلها أيضاً أثناء "الإنصات الطافى". لم تعد المسألة إذن مسألة حقيقة "موضوعية" فى العمل الأدبى، بل مسألة علاقات الناقد وقارئه بالحقيقة؛ لأن التحليل النصى تعلم من أحدث تطورات التحليل النفسى أنه لا وجود لفكر منفصل عن انفعالات الذات ونشاطها النفسى. نعين إذن ما سماه بيار بايار "الانتقال من إشكالية العمل الأدبى إلى إشكالية الفعل النقدى". فالأهم عند الناقد هو "أن يبتكر لنفسه أسلوباً" لكى "يستحث" عند قارئه "الاشتغال اللاوعى للنص"، عوض أن ينقل إليه عن العمل الأدبى حقيقة علمية ثابتة، بلغة شفافة باردة.

وعند جان بلمان نويل أن الأسلوب ضرورى لكل عمل نقدي؛ لأن هذا "أشبه ما يكون بالافتتان"، ويفترض إرادة تنشيط خيال فاعل، لا الانحصر فى إحدى زوايا المعرفة الموضوعية وحسب"، وأنه لا مناص منه عندما يلجأ الناقد إلى التحليل النفسى، وذلك أن الكلام عن اللاوعى ومعه "يتطلب كتابة غير مباشرة، بل مبهمه، تفسح المجال للتناقض ولانتشار الفروق". فالأسلوب، هذا "الطريق الوسط بين دمدمة ما يتعذر التعبير عنه وهذر النظرية المتعالى"، وحده يبرى (النقد التحليلى النفسى) من تهمة القيام بقراءة اختزالية". ويعترف التحليل النصى اليوم بضرورة الاشتغال على اللغة، وهو ما نسيه النقد النفسانى، وقد أخذ عليه مراراً تحذلقه واختزاليته، كما تشهد على ذلك، على سبيل المثال، التهم العنيفة التى وجهها إليه نفسانيان اثنان، هما بوتناليس وميشيل دى موزان، فى أحد أعداد "مجلة التحليل النفسى الجديدة"، وعنوانه "كتابة التحليل النفسى"، لكن هذا النقاش الدائر حول الأسلوب ليس حكراً على المدارس التى تريد تطبيق التحليل النفسى على قراءة النصوص الأدبية، بل يندرج ضمن تطور حديث عرفه النقد، سنعرض له فى الخاتمة.

الخاتمة

كان القرن التاسع عشر والقرن العشرون عصرى النقد؛ فقد أنتجا - لتفسير الواقع الأدبى - أنساقاً متعددة، وأثار النقد فيهما عواصف هوجاء، هى الحجة على "أنه لا يفتأ يلامس الميتافيزيقا" (بودلير)، أى المحافظة على قيم مجتمع بعينه أو تغييرها، والتعبير عن فكر ذلك المجتمع. وعندما ذكر سيرج دبروفسكى، فى مقدمة كتابه "لماذا النقد الجديد؟" ما أحدثته "قضية بارت - بيكار" من أخذ ورد عند الجمهور، أكد أن الفرنسيين، فى ستينيات [القرن العشرين]، اهتموا بمصير "هذا المنحى الجاد والأكاديمى" مثلما اهتموا بالشعر أو الرواية أو أكثر. أما اليوم، فقد خمدت تلك الجذوة التى دفعت "القدامى والمحدثين" فى سنوات ١٩٥٠-١٩٦٠ إلى خوض معارك طاحنة، وحلّ محل الممارسة السجالية عند بعضهم شك ويأس، وعند غيرهم موقف توفيقى بين مختلف المناهج النقدية، وحلّ محل عشق النظرية منذئذ عشق الكتابة. فتودوروف يكتب اليوم بحوثاً، وقد ضم كتابه "نحن والآخرين" (١٩٨٩) تجربته فى المنفى وتأمله فى النصوص، ويباشر دبروفسكى منذ سنة ١٩٦٩ إصدار "تخييلات ذاتية"، وهى روايات مادتها حياته الخاصة (وقد فاز بجائزة مديسيس سنة ١٩٨٩ بروايته "الكتاب المنكسر")، وأصدرت جوليا كريستيفا سنة ١٩٩٠ حكاية عنوانها "الساموراي"، والموت وحده ثنى رولان بارت عن كتابة الرواية التى كان يحلم بها سنة ١٩٧٨ .

ولئن كان القرن العشرون قد أجمع - أوكاد - على تصور النقد أنه معرفة من شأنها توسيع إدراكنا للفن ولأنفسنا، فإنه اختلف فى تقويم تطور النقد فى الزمان وفى ما له من القدرات. فشارل مورون ورومان ياكبسن - وكثير غيرهم - قد صرحا بثقتهما فى علم للأدب وفى تقدمه وتطوره، لكن هذا الحكم المسبق الحداثى قد عدّله فيما بعد

الدفاعُ الواعى عن نقد متعدد تتساكن فيه - عوض أن تتصارع - المناهج القديمة والحديثة، واكتشافُ قدرات الكتابة واستطاعتها أن "تبطل العجرفات العلمية" (رولان بارت).

والضمانة التى وفرتها العلوم الإنسانية - أى اللسانيات أو التحليل النفسى - أدت ببعض نقاد القرن العشرين إلى الظن بأنهم أقدر من أسلافهم على تفسير الواقع الأدبى. قال ياكبسن: "نستبشر خيراً بانقضاء العهد الذى كان مؤرخو الأدب فيه يهتمون قضايا البنية الشعرية". وختم سنة ١٩٦٣ كتابة "بحوث فى اللسانيات العامة" بدراسة خصصها للعلاقات بين اللسانيات والشعرية، كشف فيها "المغالطة الصارخة" التى يراها هو فى أن يوجد اليوم "متخصص فى الأدب غير عابى بمسائل اللسانيات ولا عارف بمناهجها". فأعلن عندئذ عن نهاية التاريخ الأدبى التقليدى؛ إذ تجاوزه ما يراه ياكبسن تطوراً لا رجعة فيه للنقد مع مرور الزمن. وشارل مورون أيضاً، فى "المدخل إلى النقد النفسانى" الذى افتتح به عرض كتابه "من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية"، يرى أن تطورات علم النفس العلمى منذ فرويد، وقيام التحليل النفسى، قد أديا إلى تطور فى النقد الأدبى، وأكد أن المنهج النفسانى "يقوى إدراكنا للأعمال الأدبية؛ لأنه يحل محل العلاقة ذات الحدين التى كان تاريخ لانسون الأدبى يستعملها لبيان آليات الإبداع الأدبى - وهما الكاتب ووسطه - "علاقة ذات ثلاثة حدود هى لاوعى الكاتب وأناه الواعى ووسطه". ولعل التحليل النفسى؛ إذ وسع تصورنا للواقع الإنسانى، قد مكن النقد الأدبى فى الوقت نفسه من رؤية أوضح، ومن وسائل معرفة "الأنا العميق" عند الكاتب معرفة علمية لم تتأت البتة للتاريخ الأدبى.

ومع ذلك ارتفعت أصوات فى وقت مبكر فى صفوف أنصار النقد الجديد أنفسهم، منذدّة بما توهمه المحدثون من تطور للنقد على خط مستقيم - مما أدى بهم إلى الحكم على التاريخ الأدبى القديم بالبطلان التام - ومدافعةً عن فكرة قراءة ونقد متعددين. ففى سنة ١٩٦٤، صرح بارت، فى مقالة له عنوانها "الأدب والدلالة"، صدرت فى كتابه "بحوث نقدية"، بأنه "طالما حلم بتعايش سلمى بين اللغات النقدية"، وردد صده عامين بعد ذلك سيرج دبروفسكى وجان ستاروينسكى؛ فقد ذكر الأول فى "لماذا النقد الجديد؟"

أنه "لامناس من الجمع بين المنظورات وتقريب المناحي بعضها من بعض"، إذا كان الهدف هو التوصل إلى "فهم شامل للعمل الأدبي"، وأثبت الثاني، في كتابه "العلاقة النقدية"، أن المناهج النقدية الحديثة "تنضاف إلى المقاربة التاريخية التقليدية ولا تحل محلها". ولم يجعل رولان بارت وسيرج دبروفسكى وجان ستاروبنسكى تطور النقد في تجاوز المناهج القديمة والطعن فيها بمناهج جديدة تتنافس فيما بينها لاحتلال الصدارة في الدراسات الأدبية، بل رأوه في الاستكثار من المعارف حول العمل الأدبي ومراكمتها.

ويبدو لنا أن إرادة التوفيق هذه تقوم على رؤية سديدة للأدب، وذلك أن العمل الأدبي عالم قائم بذاته: يضم حوادث حياة بعينها - دقاً أو جساماً، واستيهامات ذات حاملة رغبة، ومصالح اجتماعية وتاريخية فاعلة في وسط بعينه وحقبة بعينها، يضم نظام الوجود ونظام اللغة. فيه تلتقى جميع مستويات الإنسانى الدالة (سيرج دبروفسكى)؛ إذ "يكشف المجهول" (فاليرى) يقيم مع الواقع علاقات شديدة التعقيد. والعلوم الإنسانية، إذ تقطع الواقع دائماً من منظور خاص فريد - فلا تضىء سوى وجه واحد من وجوه الأشياء، وتقصى غيره - تكشف عن حدودها عند تطبيقها على الأدب؛ فاللسانيات البنيوية تقطع الصلات القائمة بين العمل الأدبي والعالم؛ والنقد المسترشد بالتحليل النفسى ميال إلى تفسير كل شىء بجمود نفسانية عتيقة، فيهمل حركة التاريخ. وللإنصات إلى ما فى الدلالات التى يحتوى عليها نص العمل الأدبى من عمق وثراء لابد من الجمع بين عدة لغات نقدية.

لكن النقد المتعدد يمكن تعريفه تعريفاً آخر، وهو أنه "نقد ثابتى" (رولان بارت) يغير لغته بحسب العمل الأدبى الذى يبتغى التعليق عليه. والعمل الأدبى هو الذى يشير عندئذ على الناقد باختيار لغة دون لغة، وعليه هو أن يلزم نفسه بالجوء - لقراءة العمل الأدبى - إلى اللغة النقدية التى "تستوعب أكبر قدر ممكن من موضوعها" (رولان بارت)، أى إلى اللغة التى "تُشبع" العمل الأدبى أكثر من غيرها، وأن يغير المنهج النقدى إذا كان فى النص مقاومات كثيرة جداً لنمط القراءة الذى اختاره فى أول الأمر. فعندما كان على رولان بارت أن يقرأ ميشلى ليكتب "ميشلى بقلمه"، تبين له أن لا داعى إلى

"إخضاع ميشلى إلى نقد أيديولوجي؛ لأن أيديولوجيا ميشلى شديدة الوضوح". وعلى العكس، "ما يستدعى القراءة إنما هو التشويهات التي ألحقتها لغة ميشلى بمعتقد البرجوازي الصغير فى القرن التاسع عشر، وانكسار تلك الأيديولوجيا فى شعرية الجواهر، بعد صياغتها صياغة أخلاقية تبعاً لتصوير الخير والشر السياسيين". وفى حالة ميشلى، وهى حالة معينة خاصة، فإن النقد الموضوعاتى، شأنه شأن التحليل النفسى الجوهري الباشلارى، منهج نقدي "بإمكانه أن يكون كلياً"، وذلك أنه قادر على "استحقاق الأيديولوجيا"، فى حين أن "النقد الأيديولوجي لا يستلحق شيئاً من خبرة ميشلى أمام الأشياء".

فالتاريخ الأدبي التقليدي والمناهج النقدية الحديثة تتكامل عوض أن تتعارض. ووظيفة التاريخ الأدبي أن يحمى القراءة النقدية من خطر "إطلاق الكلام على عواهنه" (جاك دريدا)، أو من خطر "التحدث بالنيابة عن العمل الأدبي" (جان ستاروبنسكى). والتاريخ الأدبي يضاعف العمل الأدبي؛ إذ "يعيد إنتاج [...] العلاقة الواعية الإرادية القصصية التى يقيمها الكاتب فى مبادلاته مع التاريخ الذى ينتمى إليه بواسطة عنصر اللغة" (جاك دريدا)، فيمكن الناقد من تعرف العمل الأدبي فى واقعته وفى غيريته. لكن هذا التعليق المضاعف، وإن كان لا بد منه فهو غير كافٍ، وذلك أن القراءة النقدية عليها أن "تنتج بنية دالة" (جاك دريدا) غير مسبوقة وأصيلة، لإبراز دلالات لولا تلك القراءة لظلت مطمورة فى نص العمل الأدبي غير مقروءة. وقد وصف جان ستاروبنسكى "العلاقة النقدية" كما توصف علاقة حب: فالإفراط فى خضوع الخطاب النقدي لخطاب العمل الأدبي خطير خطورة إسقاط رغبات الناقد على العمل الأدبي. ووحده الوقوف على اختلاف، أى على المسافة التى على الناقد قطعها للوصول إلى العمل الأدبي، من شأنه أن ييسر لقاءً صادقاً بين هذا وذاك:

"تفرد الخطاب النقدي هو الفخ الذى لا يجب الوقوع فيه. ومتى أفرط الخطاب النقدي فى الخضوع للعمل الأدبي شاطره تفرده، ومتى أفرط فى الاستقلال عنه [...] انحبس وسط "الحوادث" المتصلة بالمناهج المتبع فقط، وظل يراوح مكانه ووقع فى الشرك".

إنّ، في العمل النقدي اتحاد حقيقتين شخصيتين: حقيقة الناقد، وحقيقة العمل الأدبي. ولم يعد من الممكن اختزال النقد في مجموعة من التقنيات تتعلم تعلمًا، ولا في معرفة موضوعية قابلة للتحقق منها، بل عليه كما قال ستاروبنسكى "أن يتسم بسمه الشخص"، وأن يكون عملاً هو أيضاً، وأن يخاطر بنفسه مخاطرة العمل الأدبي بنفسه". لقد أعيد إدخال القيمة في نهاية القرن العشرين لمقاومة ضجر المعرفة وعجزتها. فقد عرف رولان بارت في نصّ كتبه عن جورج بتاي سنة ١٩٧٢ كتابة البحث بأنها "تناوب المعرفة والقيمة، كل واحدة منهما راحة للأخرى، وفق نوع من الإيقاع العشقي". وقد كان مع ذلك في بادئ الأمر همّ بإبعاد حكم القيمة بتنديده باتباعية نقد يرى أن وظيفته الأساس هي الحكم على الأعمال الأدبية. وتبع النقد الجديد رولان بارت فقابل بين نقدين: نقد يحكم - ولأجل ذلك يقيم مسافة بينه وبين العمل الأدبي - ، ونقد ينخرط في العمل الأدبي انخراطاً تاماً لفهمه، لكن معيار القيمة الأدبية لم يعد اليوم خارجياً عن العمل الأدبي؛ فالأعمال الروائع هي التي "من شأنها أن يعيشها مرة أخرى الوعي النقدي" (جيرار جنيت)، وأن "يتناولها كلام جديد" (جان ستاروبنسكى)؛ لأنها تعطي كلّ إنسان صورةً دالة عن وضعيته هو. وإذا اتفقنا مع رولان بارت على أن الرواية شكل يمكننا من الحديث عن نحبهم وعما نحب، شكلٌ غير متعجرف أبداً ولا إرهابي، فعندئذ يمكن أن نجزم معه بوجود "روائية نقدية" تعيد الحياة إلى الكلمات وتنفخ روحاً في العالم". ويرى رولان بارت أن واقع النقد الجديد يتجلى في أن العمل النقدي قد أقيم منذ اليوم، بعيداً عن أعذار العلم أو المؤسسات، بوصفه فعلاً من أفعال الكتابة الكاملة.

ولعل المناهج الجديدة في قراءة النصوص - لو تأملت - أقل أهمية من تطبيقها تطبيقاً شخصياً مفرداً على يد ناقد - كاتب. إذن، لا تزال الحاجة قائمة إلى قوة نقدية ملهمة" (جان ستاروبنسكى) تقرب النقد من الأدب.

ببليوجرافيا للكتب المعتمدة حسب كل فصل

الفصل الأول

ARISTOTE, Poétique, Trad.fr. M. Magnien, «Le livre de poche classique», 1990.

PROUST (Marcel), Contre Sainte-Beuve, Gallimard, 1954, Rééd. Coll. «Folio - Essais» Préface de Bernard de Fallois.

GRACQ (Julien), en lisant, en écrivant, Corti, 1981.

FLAUBERT (Gustave), Préface à la vie d'écrivain ,extraits de la Correspondance, présentation et choix de Genévière Bollême, Seuil, 1963.

BARTHES (Roland), critique et vérité, Seuil, 1996.

STAROBINSKI (Jean), L'Oil vivant II, la relation critique, Gallimard,1970.

BAUDELAIRE (Charles), Ecrits esthétiques, Union générale d'Editions, coll. «10/18» 1986.

L'Art romantique, Garnier- Flammarion, 1968.

الفصل الثاني

DE STAEL (Germaine), De la littérature, Garnier- Flammarion, 1991.

LANSON (Gustave), Essai de méthode , de critique et d'histoire littéraire.

Texte rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, 1965.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), Pour la critique, Gallimard, 1992, coll. «Folio-Essais». (Choix de textes de Sainte-Beuve, 1829-1864, présentés par A. Prassoloff e J.L. Diaz).

BENICHO (Paul), Morales du grand siècle, Gallimard, 1948, rééd.coll. «Folio Essais».

Le sars de l'écrivain 1750-1830, Corti, 1973

L'école du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier, Gallimard, 1992.

BARTHES (Roland), Sur Racine, Seuil, 1963, coll. «Points».

(انظر المدخل والفصل الثالث " تاريخ أم أدب)

SARTRE (Jean-Paul), qu'est-ce que la littérature ? paru dans situations II, repris en volume séparé, Gallimard, 1948, coll. «Folio-Essais».

LEJEUNE (Philippe), le Pacte autobiographique, Seuil, 1975.

(الفصل الأخير "السيرة الذاتية والتاريخ الأدبي")

الفصل الثالث

MAURON (Charles), L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine, 1957, rééd. Champion- Statkine, 1986.

KOFMAN (Sarah), L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne, Payot, 1970.

GIRARD (René), Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset, 1961.

GOLDMANN (Lucien), le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans «les Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine, Gallimard, 1955.

RICHARD (Jean-Pierre), Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert, Seuil, 1954, rééd.coll. «Points» Préface de Georges Poulet.

Onze études sur la poésie moderne, Seuil, 1964, rééd.coll. «Points».

ROUSSET (Jean), La Littérature de l'âge baroque en France, Corti, 1954, Forme et signification, Corti, 1973.

POULET (Georges), Etudes sur le temps humain (4Tomes), Plon, 1950-1968, rééd.

STAROBINSKI (Jean), Jean- Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle, rééd. Gallimard, coll. «Tél», 1976 ; L'homme vivant, Gallimard, 1961.

الفصل الرابع

BARTHES (Roland), Le degré zéro de l'écriture , Seuil, 1953, rééd. coll. «Points».

SPITZER (Léo), Etudes de style, Gallimard, 1970. Préface de Jean Starobinski.

JAKOBSON (Roman), Essais de linguistique générale, Minuit, 1963.

Questions de poétique, Seuil, 1973.

(الكتاب يتضمن تحليلات قصيدة "القطط" لبودلير) .

GENETTE (Gérard), Figures I, Seuil, 1966, rééd.coll. «Points».

Figures II, Seuil, 1969, rééd.coll. «Points»

Figures III, Seuil, 1972. (يقرأ خصوصاً "خطاب الحكاية")

GREIMAS (Algirdas J.), Maupassant, la sémiotique du texte; exercices pratiques, Seuil, 1976.

Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Seuil, 1965. Préface de R. Jakobson.

ROUSSET (Jean), Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman, Corti, 1986.

الفصل الخامس

KRISTEVA (Julia), séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, 1969, coll. «Points» (Recueil d'article);

قراءة على الخصوص مقال حول باختين "الكلمة الحوار والرواية" ، ومقال
"من أجل سميولوجيا الجنس التحريفي"

BELLEMIN- NOEL (Jean), Gradiva au pied de la terre, P.U.F., coll. «Le fil rouge», 1983.

BARTHES (Roland), S/Z, Seuil, 1970, coll. "Point".

BAKHTINE (Mikhaïl), La Poétique de Dostoïevsky, Seui, 1970.
Préface de Julia Kristeva.

الفصل السادس

ECO (Umberto), L' uvre ouverte, Seuil, 1965, coll. «Points».

Les limites de l'interprétation, Grasset, 1992.

JAUSS (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception, Gallimard 1978.

قراءة على الخصوص "تاريخ الأدب من أجل تحد للنظرية الأدبية"

RAIFFATERRE (Michaël), La Production du texte, Seuil, 1979.

المراجع المترجمة إلى العربية

أرسطو: "فن الشعر" ترجمة: الدكتور عبد الرحمن بدوي،
دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ - ١٩٧٣ .
وهناك ترجمات أخرى لـ "فن الشعر" .

رولان بارت: "النقد والحقيقة" ترجمة إبراهيم الخطيب
الشركة المغربية للناشرين المتحدين .

رولان بارت: "الدرجة الصفر للكتابة" ترجمة: محمد برادة،
الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ٣ ١٩٨٥ .

فليب لوجون : "السيرة الذاتية" ترجمة: عمر حلي،
المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

رومان ياكبسون : "قضايا الشعرية" ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون،
دار توبقال للنشر، ط ١ ، ١٩٨٨ .

جيرار جنيت : "خطاب الحكاية " بحث في المنهج"
ترجمة : محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي،
الطبعة الأولى ، ١٩٩٦ .

الشكلانيون الروس : "نظرية المنهج الشكلي" ترجمة: إبراهيم الخطيب،
الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢ .

جوليا كريستيفا : "علم النص" ترجمة: فريد الزاهي،
دار توبقال للنشر ، ط ١ ، ١٩٩١ .

أمبرتو إيكو: "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"
ترجمة : سعيد بنكراد،
يتضمن بعض المقالات من كتابه "حدود التأويل"،
المركز الثقافي العربي : ط ٨ ، ٢٠٠٠ .

هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"
ترجمة: رشيد بنحدو ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
(ترجمة جزئية)

ميخائيل باختين : "شعرية دوستوفسكي"
ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦ .

فهرس المصطلحات

Actant	عامل
Acte critique	فعل نقدي
Adjectif	صفة
Adjuvant	مساعد
Adverbe	ظرف
Anagramme	جناس تصحيقي
Analécture	قراءة متعددة الجهات
Anciens (les)	القدامى
Anthropologie	أنثروبولوجيا
Art	فن
Auteur	مؤلف
Autobiographie	سيرة ذاتية
Avant-texte	نص قبلي
Biographie	سيرة
Biographique	سيري
Brouillon	مسودات
Caractère	طبع
Catharsis	تطهير
Chef-d' uvre	رائعة (جمع روائع)
Chronique	تاريخ إخباري

Chevalerie (romans de-)	الفروسية (روايات -)
Citation	استشهاد
Cliché	صورة شائعة
Codes	سنن
Combinaison	تركيب
Comédie	كوميدي
Communication	تواصل
Composition	تأليف
Conception	تصور
Conceptuel	مفاهيمي
Conte	حكاية (شعبية) خرافية، أحجية
Contexte	سياق
Connotation	إيحاء
Corps	جسد
Courants	تيارات
Critique artiste	النقد الفني
Critique biographique	النقد السيرى
Critique-écrivain	الناقد الكاتب
Critique explicative	النقد (المفسر التفسيري)
Critique génétique	النقد التكويني
Critique historique	النقد التاريخي
Critique interprétative	النقد التأويلي
Critique (la Nouvelle -)	النقد الجديد
Critique philologique	النقد الفيلولوجي (تحقيق النصوص)
Critique philosophique	النقد الفلسفي
Critique psychanalytique	النقد التحليلي النفسي

Critique savante	النقد العالم
Critique sociologique	النقد السوسيولوجي (الاجتماعي)
Critique thématique	النقد الموضوعاتي
Dénotation	المعنى الوضعي
Déplacement	نقل
Description	وصف
Dialogique	حواري
Discours	خطاب
Doctrine	مذهب
Dogmatisme	وثوقية
Double (du Héros)	مضاعف (البطل)
Ecart	انزياح
Ecoles	مدارس
Ecole des Annales	مدرسة الحوليات
Ecriture	كتابة
Ecrivain	كاتب
Ecrivance	نسخ
Edition critique	نشرة محققة
Ellipse	حذف
Engagement	التزام
Enoncé	ملفوظ
Enonciation	تلفظ
Epopée	ملحمة
Equivalence	تماثل
Espace	فضاء
Esthétique	جمالية

Expérience	تجربة
Expression	تعبير
Fables	خرافات
Fantasme	استيهام
Fiction	تخييل
Focalisation	تبئير
Fonction	دالة
Fond	مضمون
Formaliste	شكلان
Forme	شكل
Genèse	تكون، نشأة
Genre	جنس
Grammaire générative	النحو التوليدي
Herméneutique	التأويل (الهرمنوطيقا)
Histoire	قصة
Histoire de la littérature	تاريخ الأدب
Histoire des idées	تاريخ الأفكار
Histoire des mentalités	تاريخ العقليات
Histoire littéraire	تاريخ أدبي
Historicité (de la littérature)	تاريخية (الأدب)
Historiographie	إسطوغرافيا
Horizon d'attente	أفق التوقع
Humanisme	إنسية
Humaniste	إنسي
Image	صورة
Imaginaire	المتخيل

Impression	انطباع
Inconscient	لاوعى
Inconscient collectif	لاوعى جمعى
Influence	تأثير
Instance discursive	محفل خطابى
Interprétation	تأويل
Intertexte	متناص
Intertextualité	تناص
Journal	يوميات
Langage	لغة
Langue	لسان
Lapsus	فلمات اللسان
Lecteur	قارئ
Lecture	قراء
Lecture symptomale	قراءة الأعراض
Lignée littéraire	شجرة الأدب
Linguistique	لسانيات
Littérarité	أدبية
Littérature personnelle	أدب شخصى
Mémoires	مذكرات
Métalangage	لغة واصفة
Métaphore	استعارة
Métonymie	كناية
Message	رسالة
Milieu	وسط
Mimésis	محاكاة

Modernes (les)	المحدثون
Moi profond	الأنا العميق
Moi social	الأنا الاجتماعي
Morales (les)	المنظومات الأخلاقية
Mot d'esprit	نكتة
Motif	لازمة
Motivation	تسوينغ
Mouvement littéraire	حركة أدبية
Mythe personnel	أسطورة شخصية
Narrateur	سارد
Narratif	سردي
Narratologie	علم السرد
Névrose	عصاب
Notion	مفهوم
Oeuvre	عمل أدبي
Opposant	معارض
Paradigme	النموذج
Parallélisme	التوازي
Parodie	محاكاة ساخرة
Parole	كلام
Participe présent	اسم الفاعل
Passé défini	الماضي المنقطع
Passé indéfini	الماضي المتصل
Personnage	شخص
Phénoménologie	الظاهراتية
Philologie	فقه اللغة

Poème	قصيدة
Poète	شاعر
Poétique	الشعرية
Polyphonie	تعدد الأصوات
Polysémie	تعدد المعاني
Portrait	صورة
Positiviste (Histoire -)	وضعي (تاريخ -)
Productivité	إنتاجية
Pronom possessif	ضمير الملكية
Prosodie	ميزان عروضي، عروض
Psyché	نفسية
Psychobiographie	سيرة نفسانية
Psycho lecture	قراءة نفسانية
Quatrain	رباعية
Querelle (des Anciens et des Modernes)	صراع (القدامى والمحدثين)
Réalité	واقع
Réception	التلقى
Récit	حكاية
Réel	واقعي
Référence	مرجع
Reflet	انعكاس
Représentations	تمثيلات
Rhétorique	البلاغة
Roman	رواية
Romans de chevalerie	روايات الفروسية
Roman noir	الرواية السوداء

Romantisme	الرومانسية
Satire ménipée	هجاء منيبى
Savoir-lire	مهاراة القراءة
Scène	مشهد
Sélection	الاختيار
Sémanalyse	التحليل الدلالى
Sémiotique	سيموطيقا
Sens	معنى
Siècle	العصر
Signe	دليل
Signifiante	دلالة
Signifiant	دال
Signification	دلالة
Signifié	مدلول
Situation	وضعية
Sonnet	سونيه
Sources	مصادر
Stéréotype	صور نمطية
Structural	بنىوى
Style	أسلوب
Stylistique	الأسلوبية
Sujet	ذات
Sur-moi	الأنا الأعلى
Syntaxe	التركيب
Système	نسق
Tercet	ثلاثية

Textanalyse	تحليل نصي
Texte	نص
Textualité	نصية
Thème	موضوعة
Théorie littéraire	نظرية الأدب
Travail du texte	اشتغال النص
Un	أداة التنكير
Universalité	كلية
Variantes	فروق (بين النسخ)
Virtuel	مفترض
Vision	رؤية
Vision du monde	رؤية العالم
Vision tragique	رؤية مأساوية
Vrai (le - sens)	(المعنى) الحقيقي
Vraie (la - lecture)	(القراءة) الصادقة
Vraisemblance	مشابهة الواقع

.

ثبت الأعلام

(A)

Alcibiade ألفبياديس

(B)

Bakhtine (Mikhail) ميخائيل باختين
Bonapart (Marie) ماري بونابارت
Balzac بالزاك
Borges بورخيس
Brunetière برونتيير
Barthes بارت
Boileau بوالو
Bachelard باشلار
Bufon بوفون
Bally (Charle) شارل بالي
Becker (Philippe august) فليب أوغست بيكر
Bremond (Claude) كلود بريمان
Beckett (Samuel) صمويل بيكيت
Bayard (Pierre) بير بايار
Bataille (Georges) جورج بتاي
Blonchot (Maurice) موريس بلانشو
Beuve (Sainte) سانت بوف
Binichou (Poul) بول بينيشو

(C)

Colin (Armand)	أرمان کولین
Cousin (Victor)	فیکتور کوزان
Chateaubriand	شاتو بیریان
Contat (Michel)	میشال کونتا
Corneille	کرنای
Combe (Dominique)	دومینیل کومب
Colet (Louise)	لویز کولی
Ciline (Louise Firdinande)	لويس فيردناد کولین

(D)

Delacroix	دولاکروا
Diderot	دیدرو
Ducrot	دیکرو
Durand (Gilbert)	جیلبر دوران
Doubrovsky (Serge)	سیرج دیروفسکی
Delon (Michel)	میشال دولون

(E)

Enpédocle	إنباد قلیس
Erhard (Jean)	إرهارد جان
Escarpite (Robert)	روبیر إسکاربیت
Etiemble	إتیامبل

(F)

Flaubert	فلوئبر
Fauchet (Claude)	کلود فوشی
Febire (Lucien)	لوسیان فییر
Foucault (Michel)	میشال فوکو
Fayaulle	روجی فایول

(G)

Genette (Gerard)	جيرار جنيت
Gracq (Julien)	جوليان غراك
Goldmann (Lucien)	لوسيان غولدمان
Greimas	غريماس
Green (André)	أندري غريسين
Gerard (René)	روني جيرار

(H)

Hjemslev	ييمسليف
Hugo	هيفو
Herodote	هيرودوتس

(I)

Iser (Wolfrang)	فولفغانغ أيزر
-----------------	---------------

(J)

Jung	يونغ
Jouve (Vincent)	فنسان جوف
Jausse (Hans Robert)	هانس روبيرت ياوس

(K)

Kofman (Sarah)	كوفمان سارة
Kafka	كافكا

(L)

Lanson (Gustave)	جوستاف لانسون
Lautréamont	لوپريامون
Langois	لانغلوا
Laplanche (Jean)	جان لابلانچ
Lejeune (Philippe)	فيليب لوجون
Lafontaine	لافونتين

(M)

Madame de staël (Gustave)	مدام دی ستال
Montaigne	منتین
Meschonic (Henri)	هنری میشونیک
Moliere	مولییر
Mauron (Charles)	شارل مورون
Michelet	میشلیه
Maupassant (Guyde)	غی دی موباسان

(N)

Nerval	نرفال
--------	-------

(O)

Ottorank	اُطورانک
----------	----------

(P)

Pichois (Claude)	کلود بیشوا
Pingaud (Berrard)	برنار بینغو
Prouste	بروست
Picon (Gaëtau)	غایطان بیگون
Pascale	باسکال
Picard (Raymond)	ریمون بیکار
Poulet (George)	جودج بولی
Péguy (Charles)	شارل بیغی
Propp (Fladimir)	فلادیمیر پروپ
Platon	اُفلاطون

(R)

Rebelais	رابلی
Rimbaud	رامبو
Renan	رینان

Rudler (Gustave)	غستاف ردلر
Rousset (Jeu)	جان روسی
Riffaterre (Michaël)	میکائیل ریفاتیر
Rey (Pierre - Louis)	بیرر لوئیس رای
Ricardou (Jeu)	جان ریکاردو
Rousseau (Jeu jacques)	جان جاک روسو
Racine	راسین

(S)

Stendhal	ستندال
Sande (George)	جورج ساند
Starobiski (Jean)	جانم ستارو بینسکی
Sartre	سارتر
Sophoclé	سوفکلیس
Scaliger	سکاليجير
Simon (Claude)	کلود سیمون

(T)

Taire	تین
Tadie (Jean-yves)	جان ایف تادییه
Tynianov	تینیانوف
Tadorov	تودوروف
Thibaudet	طیبودی

(V)

Virgile	فرجیل
Voltaire	فولتیر
Valla (Giorgio)	جیورجیو فاللا

ثبت المؤلفات والمقالات

١ - المؤلفات :

«Etudes de style»	"دراسات فى الأسلوب"
«La princesse de clèves»	"أميرة كليف"
«Essais de linguistique Générale»	"بحوث فى اللسانيات العامة"
«Anthropologie Structurel»	"الأنثربولوجيا البنوية"
«Logique du récit»	"منطق الحكاية"
«Sémantique structurel»	"الدلالة البنوية"
موباسان: سيميوطيقا النص: تمارين تطبيقية	
«Maupassant : la sémiotique du texte ;exercices pratiques»"	
«Nouveau discours du récit»	"خطاب الحكاية الجديد"
«The art of fiction»	"فن التخيل"
«Forme et signification»	"الشكل والدلالة"
"نرجس روائياً، بحث فى ضمير المتكلم فى الرواية"	
«Narcisse romancier ; Essai sur la premiere personne dans le roman»	
«Le lecteur intime»	"القارئ الحميمى"
«L'Ecriture et la différence»	"الكتابة والاختلاف"
«Freud et la scène de l'écriture»	"فرويد ومشهد الكتابة"
«semiotike ; recherches pour une sémanalyse»	"بحوث لأجل التدليل"
«De la grammatologies»	"علم الكتابة"

«Essais de sémiotique»	"أبحاث فى السيميوطيقا"
«La comédie Humaine»	"الكوميديا الإنسانية"
«pour une théorie du nouveau roman»	"لأجل نظرية الرواية الجديدة"
«Ecrits»	"كتابات"
«Michelet par lui même»	"ميشليه بقلمه"
«La carte postale De socrate à freud»	"البطاقة البريدية: من سقراط إلى فرويد"
«Le facteur de la vérité»	"عامل الحقيقة"
«La poétique de Dostoievsky»	"شعرية دوستويفسكى"
«L' uvre de François rabelais»	"أعمال فرنسوا رابلى"
«Palimpsestes la litterature au second degré»	"طروس، الأدب فى الدرجة الثانية"
«En attendant godot»	"فى انتظار غودو"
«Ulysses»	"أوليس"
«La lecture»	"القراءة"
«pour la poétique II»	"لأجل الشعرية II"
«Sociologie de la litterature»	"سوسيولوجيا الأدب"
«L' uvre ouverte»	"العمل المفتوح"
«Nouvelle critique ou nouvelle imposture»	"نقد جديد أم دجل جديد؟"
«Pour une esthétique de la réception»	"لأجل جمالية التلقى"
«Sur racine»	"حول راسين"
«Les limites de l'interprétation»	"حدود التأويل"
«Essais de stylistique structurel»	"بحوث فى الأسلوبية المعاصرة"
«La production du texte»	"إنتاج النص"
«Interlignes Essaisade textanalyse»	"بين السطور: بحوث فى التحليل النصى"
«L'envahissement inconscient du texte»	"الاجتياح اللاشعورى للنص"

«Nous et les autres»	"نحن والآخرين"
«littérature et signification»	"الأدب والدلالة"
«La relation critique»	"العلاقة النقدية"
"الإله المستتر، دراسة الرؤية المساوية في تأملات"باسكال ومسرّح راسين"	
«Le dieu caché étude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et le théâtre de racine»	
«Pour une sociologie du roman»	"لأجل سوسيولوجيا الرواية"
«Litterature et sensation»	"الأدب والإحساس"
«Psyshalyse du feu»	"التحليل النفسى للنار"
«Poétique de la rêverie»	"شعرية حلم اليقظة"
«La littérature de l'âge baroque en France»	"أدب عصر الباروك بفرنسا"
	"جان جاك روسو، الشفافية والعائق"
«Jean-Jacques Rousseau la transparence et l'obstacle»	
«L' il vivant»	"العين الحية"
«Etudes sur le temps humain»	"دراسات فى الزمن البشرى"
«L'espace proustien»	"الفضاء البروستى"
«Les fleurs du mal»	"أزهار الألم"
	"المعجم الموسوعى لعلوم اللغة"
«Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage»	
«Le degré zéro de l'écriture»	"الدرجة الصفر للكتابة"
«Le style et ses techniques»	"الأسلوب وتقنياته"
«Précis de stylistique française»	"موجز الأسلوبية الفرنسية"
«Encyclopédia universalise»	"دائرة المعارف أونيفرساليس"
«L'éducation sentimentale»	"التربية العاطفية"

«Madame Bovary»	"مدام بوفارى"
«Contre sainte beuve»	"خلافاً لسانت بوف"
«Don quichotte»	"دون كيخوته"
«Emma bovary»	"إيما بوفارى"
«La fontaine et ses fables»	"لافونتين وخرافاتة"
«Enquêtes»	"تحقيقات"
«Qu'est-ce que la littérature»	"ما الأدب؟"
«Figures III»	"صور III"
«Théorie de la littérature»	"نظرية الأدب"
"من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية"	
«Des métaphores obsédantes au mythes personnel»	"اللاشعور فى أعمال راسين وحياته"
«L'inconscient dans la vie et l'uvre de racine»	"الكذب الرومنسى والحقيقة الروائية"
«Mensonge romantique et vérité romanesque»	
«L'univers imaginaire de Mallarme»	"عالم مالرمى الخيالى"

٢ - المقالات :

«Pour une sémiologie des paragrammes»	"لأجل سيمولوجيا الجناس التصحيفى"
"كلمات تحت كلمات: الجناس التصحيفى عند فردناند دى سوسير"	
«Les mots sous les mots : les anagrammes de ferdinand de saussure»	
«l'instance de la lettre dans l'inconscient»	"محفل الحرف فى اللاوعى"
"وظيفة الكلام وحقله فى التحليل النفسى"	
«fonction et champs de la parole en psychanalyse»	

«Le double et l'absent»	"المضاعف والغائب"
«vraisemblance et intervention»	"متابعة الواقعة والتسويق"
«le mots , le dialogue, le roman»	"الكلمة الحوار، الرواية،"
«la décennie du lecteur»	"عقد القارئ"
	"برنامج دراسة التاريخ المحلى للحياة الأدبية"
«programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire»	
«combats pour l'histoire»	"صراعات لأجل التاريخ"
	"دكاكين للقراءة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر"
«les cabinets de lecture dans la premier moitié de XIX siècle»	
«les textes comme structures d'appel»	"النصوص باعتبارها بنى استدعائية"
«l'homme racinien»	"الإنسان الراسينى"
«histoire on literatures»	"تاريخ أم أدب؟"
«les deux critique»	"النقدان"
«poétique et histoire»	"الشعرية والتاريخ"
«de l'évolution littéraire»	"فى التطور الأدبى"
«structurel et critique littéraire»	"البنىوية والنقد الأدبى"
«linguistique et poétique»	"اللسانيات والشعرية"
«qu'est ce que la poésie»	"ما الشعر؟"
«les chats, les rats et les structuralistes»	"القطط والفئران والبنىويون"
«sémiologie et Grammatologie»	"السيميولوجيا وعلم الكتابة"
«Gardiva au pied de la lettre»	"غراديفا حرفياً"

المؤلفة فى سطور :

آن موريل

باحثة فرنسية ، أستاذة الأدب الفرنسى ب ثانوية هنرى الرابع بفرنسا .

أسهمت فى إصدار الأعمال الكاملة لفكتور هوجو ١٩٨٥

المترجمان فى سطور :

إبراهيم أولحيان

يعمل فى حقل النقد الأدبى والترجمة.

أستاذ الأدب العربى بمدينة مراكش (المغرب) .

عضو اتحاد كتاب المغرب.

ترجم العديد من النصوص النقدية والأدبية عن الفرنسية.

كتب مقالات فى مجال النقد الأدبى والسرد والتشكيل والترجمة.

نشر كتاباته وترجماته فى العديد من المجلات العربية المتخصصة.

محمد الزكراوى

يعمل فى حقل الترجمة.

أستاذ بالمدرسة العليا للأساتذة بمراكش (المغرب).

ترجم مقالات فى النقد الأدبى والبحث التاريخى.

التصحيح اللغوى : عبد الرحمن حجازى

الإشراف الفنى : حسن كامل



يقدم هذا الكتاب قراءة في المشهد النقدي الغربي المعاصر، ويؤسس فكرته الأساسية على التقريب بين المناهج، وتقليص المسافة التي قد تكون موجودة بينها، على اعتبار أن المناهج والتصورات النقدية لا يلغى بعضها الآخر بل يكملها ويسد النقص الحاصل في كل قراءة، فالنص الأدبي هو الذى يفرض المعرفة النقدية التى ستتعامل معه دون أن يمتصها ويحتويها، ما دام الناقد مطالباً بإنتاج معرفة تحيى دماؤه وتجدها، وتجعله قابلاً للاستمرار..

إن قراءة النصوص لاكتشاف مآهااتها وعتماتها لا يتم إلا بمعرفة نقدية متعددة، تتيح إنصافاً عميقاً لإيقاع النصوص في خصوصيتها وفراستها، وعدم جعل قراءة واحدة تهيمن على كل النصوص، فتغيبها وتلغيها لصالح النظرية أو المنهج... وبذلك فلا بد من استحضار المسافة الموجودة بين الناقد والنص الأدبي لإنتاج قراءة تفاعلية، أساسها إنتاج النص بدل استهلاكه..

يدعو هذا الكتاب إلى الفعل النقدي باعتباره قراءة تواصلية، تفسح المجال لنصوص لتقول أشياء جديدة بلغة نقدية إبداعية تغوص في أعماق النصوص لتمارس التأويل الفعال، وبذلك فمهمة الناقد هي أن يستفيد من كل ما أنتجته ساحة النقد في العالم، ليحاور النصوص ويستنطق عمقها دون تشويهها في قراءة اختزالية تعسفية لا تحترم خصوصية هذا النص أو ذاك، وبذلك يتمكن من إنتاج معرفة، ويسهم في ممارسة نقدية تفتح أفقا آخر للقراءة والتأويل..